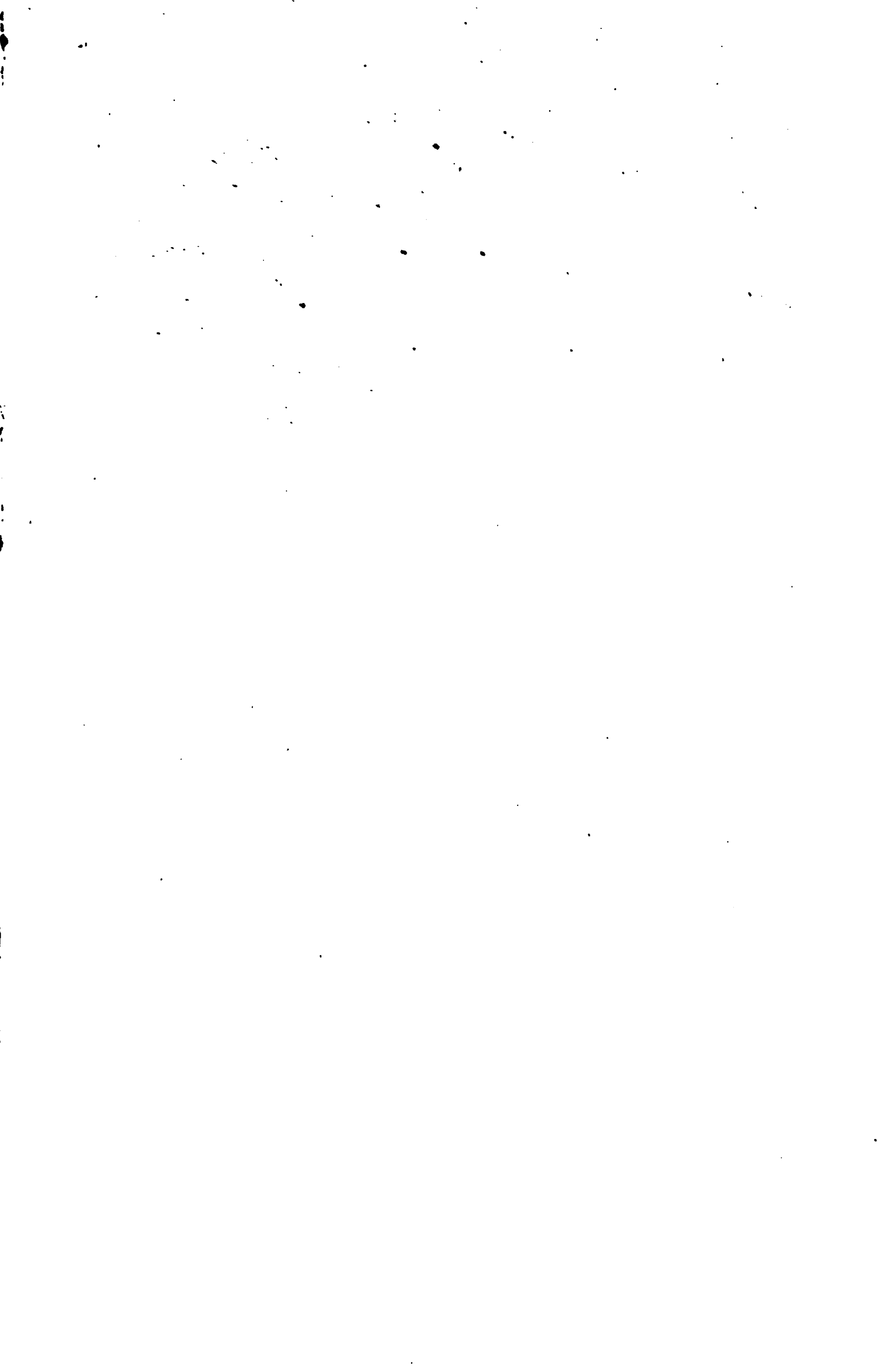
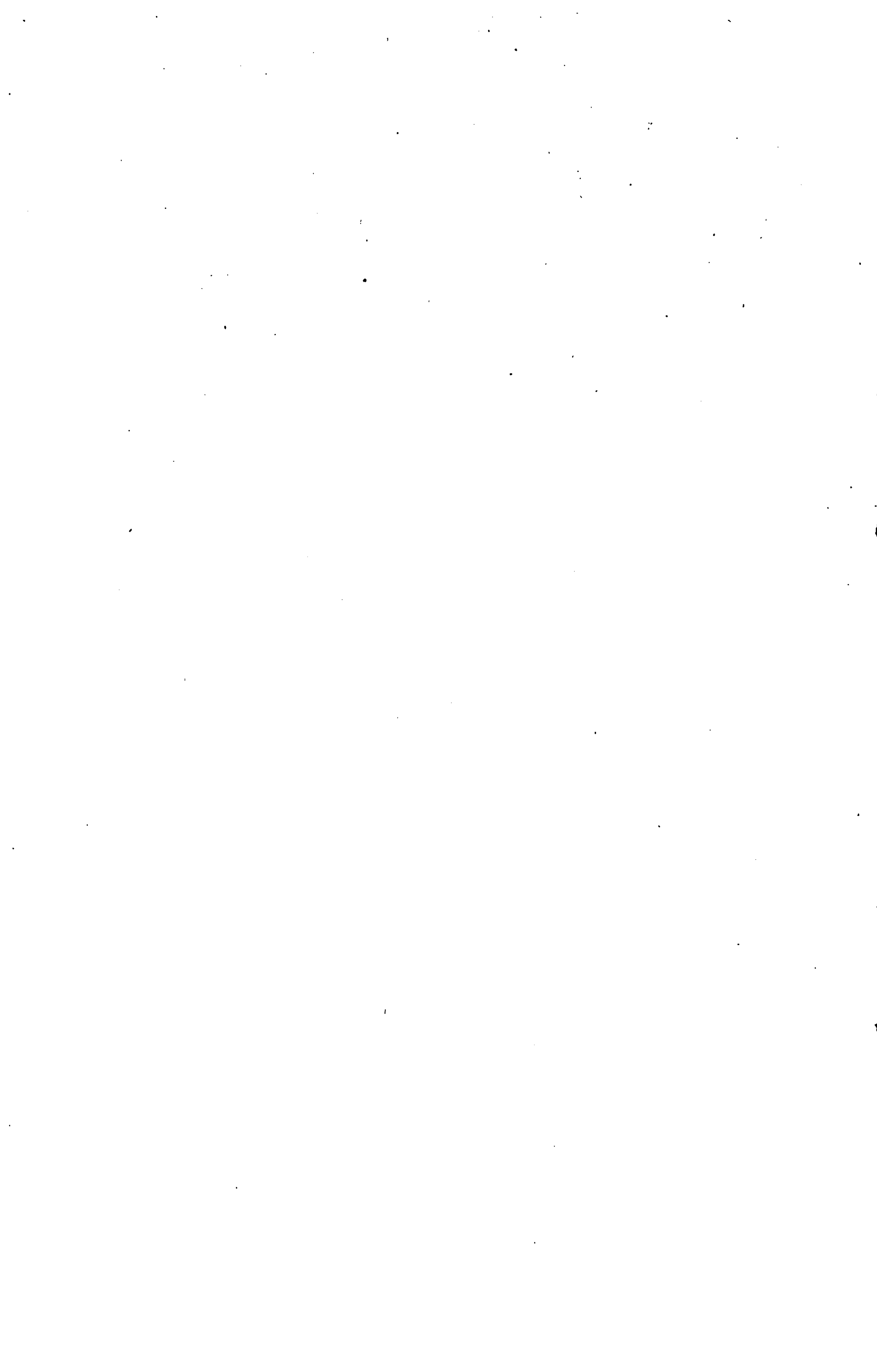




Grautoff

Die neue Kunst

*



Die neue Welt

Eine Sammlung gemeinverständlicher zeitgemäßer Schriften

Herausgegeben von

Professor Dr. Alfred Manes



Karl Siegismund / Berlin SW



Von
Otto Grautoff



1 9 2 1

Karl Siegismund / Berlin SW

Vorwort.

Diese Schrift wünscht die bildende Kunst in das Gesamtbild der Zeit einzugliedern. Weder eine Künstlergeschichte noch eine Herausgestaltung deutlich abgegrenzter Entwicklungsstufen ist beabsichtigt worden, sondern es wurde versucht, den Ideengehalt, der unser Zeitalter erfüllt und ihm seinen Charakter gibt, zu erfassen und darzustellen. Dieser Charakter kann nicht erschöpfend erkannt werden ohne Berücksichtigung der sozialen Statik und der sozialen Dynamik einer Zeit. Das biologische Interesse, das mich leitete, zwang mich, einige bedeutende Künstler der Gegenwart nur flüchtig zu streifen und andere fortzulassen, um durch die Kunsterscheinungen überall die geistige Grundstruktur durchscheinen zu lassen. Eine solche Darstellung kann nur ein Versuch bleiben. Wenn es mir gelungen sein sollte, ein übersichtliches Bild der verschiedenen künstlerischen Strömungen der Gegenwart zu geben, ist der Versuch nicht nutzlos. Um die organische Kontinuität der Entwicklung restlos fassen zu können, müßte erst die Geschichte sämtlicher an den geschilderten Bewegungen teilnehmender Künstler vorliegen. Trotzdem kann ein solcher Versuch nicht vermessen erscheinen, selbst wenn spätere Geschlechter ihn ergänzen und berichtigen, weil in dem Augenblick, in dem wir in eine neue Welt eintreten, erwogen werden muß, was wir zurücklassen, was wir hinübernehmen sollen.

Berlin, im März 1920.

Dr. Otto Grautoff.



Inhalt.



Das abstrakte Bildungsideal des 19. Jahrhunderts.

Deutschland war im 19. Jahrhundert rationalistisch und positivistisch orientiert. Das abstrakte Denken entwickelte die mechanistische Weltansicht sowie die Herrschaftsansprüche der Menschen über die Natur. Der Intellektualismus rief ein abstraktes Bildungsideal vor die Seele, dem die Jugend mit dem vom Historismus gelenkten Kompaß zugeleitet wurde.

Goethe, Mengs, Winckelmann und die deutschen Romfahrer hatten im Ausruhen in der Antike ihre Seele geweitet und erhoben. Die Pädagogen der humanistischen Jugenderziehung wollten dem alten Südweh der Deutschen dauernde Beruhigung gewähren, indem sie in der Fortführung der klassischen Tradition Deutschlands aus ihrem abstrakten Erkennen der griechischen Kultur und Kunst ein Postulat für die deutsche Zukunft ableiteten. Das Griechentum als Ideal Deutschlands, das Goethe als Totalität intuitiv geschaut hatte, wurde in den Jahrzehnten, die ihm folgten, durch das Prisma philologischer Verstandesarbeit zerlegt.

Nicht im Zusammenhang des Ganzen sah man die bildende Kunst Griechenlands, sondern als Spezialleistungen der griechischen Baumeister, Bildhauer und Maler. Aus dem spezialistisch Erkannten in der Antike wurden Gesetze abgeleitet, die als ideale Forderungen für die Architektur, Plastik und Malerei der eigenen Zeit Geltung gewannen. Der Hochmut der Wissenschaft machte blind gegen den Wahnsinn dieser Methode.

Dieser Wahnsinn wurde geheizt durch die von Jahrzehnt zu Jahrzehnt wachsende Vermessenheit, die Natur beherrschen, unterjochen und überwinden zu können. Der verwegene Glaube an die Möglichkeit, Natur und Menschen zu mechanisieren, fesselte und erdrückte die Urkräfte des nordischen Wesens. Der deutsche Geist erstickte in dem starren, einseitig aus dem Griechentum abgeleiteten Formalismus, der sich als ein Zwang über die Jugenderziehung, die Ausbildung der Künstler, das Kunstschaffen, sowie die öffentliche Kunstpflege legte und sie in die Fesseln dieser abstrakten Postulate drückte

Aber nicht allein die griechische Kunst wurde atomisiert, sondern auch das italienische Rinascimento wurde seines Gehaltes entkleidet und in seinem äußeren Formausdruck zu einer Forderung der öffentlichen deutschen Bildung.

Der Subjektivismus, die Aktivität und der Wille zur Selbstbehauptung maßten sich an, die Taten des Medicikreises auf einem geographisch anders gearteten Boden, in einem klimatisch und rassenmäßig anders bedingten Lande noch einmal zu verwirklichen und darin eine Selbstverwirklichung zu erreichen. Das Südweh der Deutschen, das in Goethe, Hölderlin und Nietzsche schmerzlichsten Sehnsuchtsausdruck gefunden hatte, gewann verzerrten Ausdruck in den grotesken Bauten und Bildern im italienischen Stil in deutscher Luft.

Alle halfen mit an der Errichtung dieser Kultur des falschen Scheins. Die Führer der Nation nahmen Condottieri-Manieren an. Die Handelsherren bauten sich italienische Paläste. Die Pädagogen verabfolgten auf Flaschen gezogenes Griechentum und in Formeln erstarrten Humanismus. Die Museumsleiter jagten in erster Linie italienischen Werken nach. Die Kunsthistoriker vergaßen ihre Heimat und zogen über die Alpen. In den Akademien wurden Herbarien der italienischen

Kunsttheorien angelegt und aus ihnen die schematischen Forderungen: „die Kunst soll und muß" abgeleitet. Die Narrheit dieser Verpflanzung Italiens in den germanischen Norden wäre früher entlarvt worden, wenn nicht Frankreich unser Nachbar gewesen wäre.

Nicht Deutschland, Frankreich ist das Land der Mitte, in der die Antithese zwischen Norden und Süden glücklich gelöst worden ist. Während in der Gotik das Keltische und in der Renaissance das Romanische das Übergewicht hatte, hat sich im 17. Jahrhundert in Frankreich eine Synthese des Nordens und Südens vollzogen, die dem Franzosentum seither als feste Basis dient. Die klare, logische Form der französischen Architektur und Plastik ist nicht starr begrenzt, sondern weich und weit genug, um Innerlichkeit in sich aufzunehmen und die Form durch den Gehalt zu weihen. Nicolas Poussin, der Zeitgenosse des rationalistischen Denkers René Descartes, hat der französischen Malerei eine strenge Bildarchitektur gegeben, die, wie seine eigenen Werke der Spätzeit beweisen, geschmeidig genug war, um durch spirituelle Werte gesteigert zu werden. Die metaphysische Altersweisheit Poussins hat den kartesianischen Naturmechanismus überhöht. Poussin erkannte sich als willenlosen Faktor im großen Kausalzusammenhang und ordnete alle seine Erkenntnisse und subjektiven Einsichten dem Allgefühl vor der Natur unter. „Indem er seine heroische, nur das Große suchende Seele auf die Natur projizierte, wirkten ihre von heroischem Empfinden beseelten Formen in gleichsam übermenschlichen Dimensionen auf den Menschen zurück, so daß er auf diese Weise die Göttlichkeit des Universums, das auch ihn umschloß, erschauernd empfand." Denselben Prozeß in umgekehrter Folge zeigt die Baukunst: Ein intellektuell räsonnierender Charakter bildet die Grundlage der fran-

zösischen Architektur dieser Zeit. Allein über der ordnenden Rechnung entwickelt sich die Grazie der Form. Sie ist gleichbedeutend mit der Steigerung der Form durch das Gefühl. So wurde Pascals doppelte Forderung nach Maß und Schmiegsamkeit erfüllt. Auf statischer Grundlage eine Entfaltung dynamischer Kräfte — das ist der Sinn der französischen Stadtbaukunst im 17. und 18. Jahrhundert mit ihrem umfassenden architektonischen Raumvorstellungen in Chartres, in Nantes und in Paris.

Diese Synthese aus Immanenz und Transzendenz auf französischem Boden ermutigte die Deutschen weiter durch Verpflanzung südlicher Kunst in den Norden, auch bei sich diese Verschmelzung zwischen Nord und Süd durchzuführen. Neben Italien wurde Frankreich das Vorbild. Die Deutschen zogen über den Rhein. Sie gingen aber der Zeitforderung nach strenger Gesetzmäßigkeit entsprechend weniger zu den französischen Malern, die durch persönlichen Gehalt die französische Norm zu steigern suchten, in die Lehre, als zu denjenigen, die die Norm nüchtern erfüllten. Aus der Vergangenheit Frankreichs und Italiens also wurde das deutsche Bildungsideal von 1880 doppelt abgeleitet. Dieser Druck von zwei Seiten hatte die gründliche Verkennung des eigenen Kunstschaffens zur Folge. Dadurch wird erklärlich, daß die originalen deutschen Maler und Bildhauer übersehen und vergessen wurden. Während die Cornelius, Kaulbach, Achenbach, Piloty und Meyerheim als Erfüller dieser abstrakten Idealität offiziellen Ruhm genossen, wirkten die Friedrich, Kersting, Rayski, Ruths und Wasmann unter der Oberfläche der deutschen Kultur still und namenlos.

Die Reichsgründung hat diesen unseligen Zustand verstärkt. Im Kaiserreich haben die abstrakten Forderungen des

Imperialismus die deutsche Seele zerbrochen, unterdrückt, ohne mit dem goldigen Glanz römischer Imperatoren oder französischer Könige die Zeit zu bestrahlen. Franz von Lenbachs italienisch-englischer Eklektizismus, Anton von Werners akademische Verherrlichungen der Dynastie, die pompösen Skulpturen von Begas und Eberlein, die man so gern als undeutsch bezeichnen möchte, erdrückten die stille und schlichte Kunst der Leibl, Liebermann, Marées und Habermann. Das verbildete und durch den falschen Schein des Kaisertums Wilhelms II. geblendete und verblendete Bürgertum verlangte nach den großen aber leeren Gesten der Thumann, Sichel, Hugo Vogel und Anton von Werner. Sie kamen der durch die abstrakten Ideale der Zeit verknöcherten Philistrosität des Bürgertums entgegen.

Diese Bestimmung des Kunstsinns durch Abstraktes, diese Erstarrung des Kunstgefühls im Thematischen, diese Verkennung der eigenen Kunstkraft und der originalen Leistung hatten eine völlige Erschlaffung des Formensinnes und des Zeitempfindens zur Folge. Die Kunst der Deutschen hielt um 1880 mit der Zeit nicht Schritt. Da die Despotie idealer Postulate die Deutschen für ihre Umgebung blind gemacht hatte, sahen und verstanden sie nicht, obwohl sie selbst in der Praxis in der Atomisierung der Natur, in der Durchdringung und in der Beherrschung der Materie führend mitwirkten, daß die Franzosen auf ihrer nationalen Basis eine verfeinerte Malerei entwickelten, die eine malerische Auflösung der typischen Form des 17. Jahrhunderts darstellt. Der Gehalt des sinnlichen Erlebnisses durchbrach den klaren Kontur, die feste Grenze der Form, die Statik der Bildarchitektur. An die Stelle des braunen oder rotbraunen Gesamttons altmeisterlicher Bilder trat im Zeitalter der Natureroberung und der Natur-

wissenschaften das weiße Sonnenlicht als farbenbindendes Element. Hatten Rembrandt und Claude Lorrain die Landschaft mit dem Auge der Seele geschaut, so haben Monet und Sisley die Natur mit den Sinnesorganen aufgenommen. Die Empirie der Augenlinse wurde differenziert. Ein Bild galt als gut, wenn es den Gehalt des sinnlichen Erlebnisses restlos wiedergab. Das Auge nimmt nicht das Typische auf. Es sieht nicht die Natur im Zustand des Seins, der Ruhe. Es nimmt die Form nur auf, wie sie sich unter der Relativität von Bewegung, Luft und Licht darstellt. Allein trotz dieser Subjektivierung der Malerei und Plastik hat die französische Malerei und Plastik die im 17. Jahrhundert erarbeitete Basis nicht verloren. Die Formen und Farben impressionistischer Bilder Frankreichs sind skandiert, um Ordnung in das Scheinhafte und Zufällige der Welt zu bringen, dem Beschauer die Idee der Gesetzmäßigkeit zu vermitteln — also ein errechnetes, abstraktes Weltgesetz. Selbst in den Werken der kühnsten Subjektivisten dieser Zeit, wie Monet, Pissaro, Sisley und Signac ist die klassische Tradition des 17. Jahrhunderts erkennbar. So ist z. B. Monets Bild aus Holland taktmäßig gegliedert. „Jeder Raumausschnitt zwischen zwei Fahnenstangen steht in einem deutlich sichtbaren Verhältnis zu den nächsten und allen übrigen von 1:2 oder 1:3; ebenso sind die Raumabschnitte zwischen den Fahnenstangen sowie dem rechten und linken Bildrand fast gleich. Man wird an eine Aufteilung in halbe und viertel Noten erinnert." Das gleiche gilt von den Holzpfählen, den Häusern und den farbigen Schatten im Wasser. Alles steht im Verhältnis zueinander, ist trotz seines Realismus und seiner natürlichen Frische organisiert.

Auguste Rodin sagte einmal: „Der Künstler muß die Ordnung selbst sein, die Konzentration des Maßes und des Gleich-

gewichtes. Eine Skulptur ist gut, wenn ihr Grundriß klar und streng und ihr Aufriß bestimmt ist. Innerhalb dieses mathematischen Organismus kann die reichste Bewegung, das lebhafteste Gegenspiel von Linien, Massen, Farben, sowie Licht und Schatten herrschen; aber die rationalistische Bindung dieser dynamischen Kräfte ist erforderlich." In diesen programmatischen Worten ist das Glaubensbekenntnis des französischen Impressionismus enthalten.

Als die ersten Pioniere die französische Kunst aus dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts zu uns brachten, wurde sie im verbildeten Deutschland weder als der lebensvollste Kunstausdruck ihrer Zeit noch als ein logisches Erzeugnis der französischen Geistesentwicklung erkannt, sondern lediglich als revolutionär, als eine der deutschen Tradition entgegengesetzte Kunst angesehen. Eine umfangreiche Literatur hat erst nach mühseligen Kämpfen die Deutschen zu dieser Kunst bekehrt. Nachdem die entwicklungsgeschichtliche Bedeutung des Impressionismus erkannt war, versuchten die Deutschen hastig sich umzustellen. Einige Maler wie Charles Palmié in München brachen an einem Tage ihren altmeisterlich-eklektischen Stil ab und begannen am nächsten Tage als Impressionisten. Diese Künstler begriffen nicht, daß der Impressionismus in Frankreich folgerichtig gewachsen war und glaubten äußerlich etwas aufnehmen zu können, was sich nur innerlich im Kausalzusammenhang einer Entwicklungskette ergibt, wenn es fortzeugende Kraft besitzen soll.

Als der französische Impressionismus sich in Deutschland durchgesetzt hatte, spaltete sich das Kunstleben. Aus der erstarrten Philistrosität der offiziellen, imperialistischen und akademischen Kunstpflege splitterte sich ein bürgerlicher Kreis von Kunstfreunden ab, deren Zeitempfinden erwacht war

und die als Sammler, Händler, Museumsleiter, Kunsthistoriker, Schriftsteller und schaffende Künstler zu Propagandisten der lebendigen Kunst ihrer Zeit wurden. In diesem Augenblick hielt man Umschau im eigenen Lande und entdeckte, daß auch hier Künstler wirkten, die den führenden Franzosen verwandt waren. Diese Bewegung trug Leibl, Liebermann, Corinth, Slevogt u. a. in die Höhe — aber nur in die Höhe der bürgerlichen Schätzung. Der Kreis der herrschenden Kaste schloß sich hermetisch gegen den Geist dieser Kunst ab. Diese Kaste und ihr romantisches Oberhaupt mußten aus ihrer Art und aus ihrer Selbsterhaltung so handeln. Entweder das künstliche, abstrakte Bildungs- und Herrscherideal prägte Land und Volk nach seinem Bilde, oder die humane, demokratische Gefühlskunst, der Subjektivismus, der Individualismus, das Recht der freien Meinungsäußerung befreite Staat und Menschen von der Diktatur der akademisch-militaristisch-bureaukratischen Kaste. Beides zusammen ging nicht, wenigstens nicht, solange die Natur eines Herrschers von Gottes Gnaden an der Spitze stand. Und dennoch lebten beide Kunststile nebeneinander. Beide spannten alle Kräfte an, rangen um die Herrschaft. Die kaiserliche Kunst hätte nicht Niederlage um Niederlage erlitten, wäre nicht Schritt für Schritt zurückgedrängt worden —, denn sie hatte alle Machtmittel, jede diktatorische Gewalt zu ihrer Verfügung — wenn das kaiserlich-militaristisch-bureaukratisch-akademische Prinzip nicht eine Form ohne Gehalt, ein System ohne Leben, ein verknöchertes, skeletthaftes Postulat ohne Fleisch und Blut gewesen wäre, wenn ihm nicht jede, aber auch jede schöpferische Kraft gefehlt hätte. Seine retardierende Starrheit erwies sich als so hart, daß von ihr sogar die ursprüngliche Freiheit Menzels bezwungen wurde.

Diese Konstellation kam der bürgerlichen Kunst des Impressionismus in Deutschland zugute. In der Verfolgung und Unterdrückung stählten sich ihre schaffenden und agitatorischen Kräfte. Die Knebelung der künstlerischen Selbstverwirklichung des Bürgertums erweckte vor allem in Norddeutschland das Interesse, die Sympathie und das Verständnis für die subjektivistische Kunst des Impressionismus. Das Publikum ging mit. Es wurde ganz für die künstlerische Ausdrucksform des Individualismus durch die Jahrhundertausstellung deutscher Kunst gewonnen, die der weit- und tiefblickende Leiter der Nationalgalerie in Berlin, Hugo von Tschudi, im Jahre 1906 veranstaltet hatte. Auf dieser unvergeßlichen Ausstellung wurden aus dem Dunkel der Vergessenheit alle diejenigen deutschen Künstler hervorgezogen, die unter dem offiziellen Strom der königlichen und kaiserlichen Kunstpflege dem lebendigen Geiste der Zeit gehorchend im Laufe des 19. Jahrhunderts ihrem subjektiven Fühlen und Schauen Ausdruck gegeben hatten. Es zeigte sich auf dieser Ausstellung, daß während der letzten hundert Jahre deutsche Künstler, die die staatliche Kunstpflege unterdrückt hatte, dem Subjektivismus des 19. Jahrhunderts mit gleicher Kraft Ausdruck gegeben hatten.

Die wiederentdeckten Karl Blechen, Karl Buchholz, Louis Eysen, Kaspar D. Friedrich, Karl Hausmann, Ferdinand Olivier, Ferdinand von Rayski, Philipp Otto Runge, Eduard Schleich, Anton Teichlein, Friedrich Wasmann u. a. erwiesen sich dadurch als reinere Individualisten, daß sie nicht so streng unter der Botmäßigkeit einer alten, nationalen Tradition standen wie die Künstler Frankreichs. Der Befreiungsakt, dem diese Ausstellung gleichkam, hatte einen ausschlaggebenden Einfluß auf die schaffenden Künstler und die öffentliche Kunstpflege.

Das Prinzip der absoluten, bedingungslosen Freiheit wurde das erste und höchste Kunstgesetz der Deutschen: Unbedingte Wahrheit in der Wiedergabe des Augeneindrucks. Heinrich Wölfflin hat Max Liebermann nachgerühmt, daß „er die Dinge nicht so gemalt habe, wie unser Denken uns lehrt, daß sie beschaffen sind, sondern wie sie dem Auge unmittelbar erscheinen". Liebermann selbst, der „Idealität nur für einen anderen Ausdruck für Nichtkönnen" bezeichnete, forderte „vorzüglich Wahrheit gegen sich selbst". Die Intensität der deutschen Wahrheitssucher hatte zur Folge, daß sie weniger Gewicht auf die harmonische Ordnung aller Bildteile legten, als darauf, die Eindrücke des Auges auf dem kürzesten Wege auf die Leinwand zu bannen. In diesem Sinne fehlt Max Liebermanns Kuhhirten von 1892 die rhythmische Aufteilung der Bildfläche im französischen Sinne; sie ist eine unmittelbarere Wiedergabe des bewegten Naturausschnittes. Subjektive Einzelerkenntnisse und Einzelformen haben den Bildern der deutschen Impressionisten die Präponderanz über die harmonische Ausgeglichenheit gegeben. Dadurch fehlt deutscher Kunst so oft die einschmeichelnde Süße romanischer Kunst. Das trifft auch auf die Farbe zu. Häufig sind Bilder Max Liebermanns stumpf und klanglos. Vielfältig sind auf Gemälden Slevogts die Töne unvermittelt ohne Übergänge nebeneinander gestellt, in heftigen Helligkeitsunterschieden zueinander, so daß sie eine barbarische Dissonanz ergeben. Das ergibt eine der Ursachen, warum Franzosen alle nordische Malerei grundsätzlich ablehnen. Die durchdringende Kraft der Wahrheit in Liebermanns Bildnissen, in Corinths Kreuzabnahme, in Slevogts D'Andrade steht ihnen nicht so hoch wie die Ausgeglichenheit. Aber gerade in der ernsten Unerbittlichkeit, die nichts verschweigt und nichts glätten will,

liegt der positive Wert der deutschen Malerei von 1880 bis 1910.

Nachdem Künstler, Kunstfreunde, Sammler und die Kunstkritik sich auf die Seite der bürgerlichen Kunst gestellt hatten, nachdem das Publikum verstand, daß diese Kunst ihrem Wesen mehr entsprach als die Hofkunst, folgten die staatlichen Museen in der Förderung dieser Bewegung. Die süddeutschen Landeshäupter erkannten die Stimme der Zeit, stellten sich teils an die Spitze der neuen Kunstrichtung oder setzten dem neuartigen Schaffen wenigstens keinen Widerstand entgegen. Im Berliner Schloß aber blieb der höchste Vertreter erstarrten Gottesgnadentums hart in seinem Trotz gegen seine eigene Zeit. Obwohl der Kaiser und die Diener des abstrakten, imperialistischen Gedankens eine Position nach der anderen im Lande verloren, obwohl die lebendige Kunstbewegung der Zeit sich immer tiefer in allen Schichten des Volkes verankerte, hörten der Kaiser und sein Troß nicht auf, in der Selbstverherrlichung, in der Symbolisierung des Herrschergedankens und des militaristischen Prinzips die Aufgaben der Kunst zu suchen. Obwohl die Mißerfolge der Kunstförderung dieses Unzeitgemäßen sich vorwiegend aus der Unzeitgemäßheit der Herrscherideale des Kaisers ergeben hatten, versteifte sich sein Abersinn gegen die Zeit. Er wollte sich, seinem Volke, der ganzen Welt beweisen, daß er ein Mäzen im Sinne der großen Florentiner der Renaissance sei. In den Jahren, in denen der Impressionismus sich in Berlin siegreich durchsetzte, entstanden auf seinen Herrscher-Befehl das Kaiser-Wilhelm-Denkmal vor dem Schloß, der Berliner Dom und die Denkmalreihen in der Siegesallee, die nicht nur den deutschen Kaiser, sondern das gesamte deutsche Volk vor ganz Europa lächerlich gemacht haben. Der ideelle Urheber dieser ebenso dilettantenhaften

2*

wie protzenden Schandmäler war so verbissen in seinem Hochmut auf diese prahlerischen Tölpeleien, daß er sich weigerte, jemals den Fuß in Ausstellungen zu setzen, in denen sich die „Jossenkunst" Max Liebermanns breit machte.

Aber nicht nur dieser Dualismus gab der Kunst des kaiserlichen Deutschland den Charakter. Nicht zwei reinlich geschiedene Lager standen sich kämpfend gegenüber. Es gab Künstler, Kunstfreunde, Kunstpfleger und eine öffentliche Meinung, die ihre Stellung in der Vermittlung zwischen rechts und links suchten. Das Merkwürdigste war, daß die Presse, die auf ihre Fahne mit Nachdruck das Wörtchen „national" geschrieben hatte, am wenigsten die Vertretung der nationalen Grundeigenschaften des deutschen Volkes führte. Gerade diese Presse stellte sich in den Dienst derjenigen, die das freie, individualistische, protestantische Deutschland mit der steilen Idee eines absolutistischen und im Grunde genommen katholischen Herrschertums überhöhen wollten. Die nationale Presse verleugnete die nationalen Eigentümlichkeiten des Volkes. Die Presse aber, die ihr Programm nicht auf das Wort national stellte, stand gerade im Zeichen des Protestes gegen die Katholizität des Kaisertums, förderte die freie Meinungsäußerung, kämpfte für das Recht der Persönlichkeit, führte den Kampf um die Freiheit. Um die Verwirrung vollständig zu machen, warf die sogenannte nationale Presse der sozusagen nicht national geführten Presse Mangel an nationalem Instinkt vor. In diesem Kampfe fiel das Schlagwort: Judenkunst.

Die Tatsache ist nicht zu leugnen, daß Max Liebermann jüdischer Abstammung, daß eine Reihe führender Kampfschriften von Deutschen jüdischen Glaubens geschrieben sind, daß unter manchen anderen der tüchtigste Kunsthändler des

Impressionismus Paul Cassirer, der Verleger der führenden Kunstzeitschrift, Bruno Cassirer, Juden sind.

Wer das als Schande empfinden möchte, sollte erst die Schande der eigenen Schwäche, der eigenen Instinktunsicherheit, der eigenen Verleugnung der Grundeigenschaften seines Volkes ermessen. Er wird und muß den Balken im eigenen Auge so ungeheuerlich finden, daß er den fremden Blutstropfen im Auge der anderen gar nicht mehr wird erkennen können. Niemals hat ein Volk so grundsätzlich seine eigene Kunstkraft verkannt wie das deutsche Volk im 19. Jahrhundert. Niemals hat eine Jahrhundertschau in einem Lande den Mitbürgern so beschämend den von oben unterdrückten Charakter der Landeskunst offenbaren müssen.

Alle großen Künstler der Weltgeschichte haben Widerstände zu überwinden gehabt. Aber von Chardin bis Sisley ist niemals ein unübersehbar großer Kreis schaffender Künstler so völlig übersehen und von einer künstlichen Talmikultur erdrückt worden, wie der Kreis derjenigen deutschen Künstler, die von Wasmann bis Liebermann die stolze Entwicklungskette der deutschen Kunst im 19. Jahrhundert darstellen. Und das echte Berlinertum Max Liebermanns leugnen, kann nur ein gänzlich verirrter Preuße tun.

Aber auch das Berliner Bürgertum, das den langsamen Befreiungskampf in der Malerei teilnehmend miterlebte, fühlte sich keineswegs klar zu seinen Zielen durch. Während es Bilder von Max Liebermann und Max Slevogt kaufte, baute es den Kurfürstendamm — und das in einem Augenblick, in dem ein Baumeister von so reiner norddeutscher Struktur wie Alfred Messel unter ihnen lebte und Peter Behrens unter ihnen aufwuchs, der den Mangel an Anmut, aber auch die Entschiedenheit, die Geradheit, die logische Schärfe des Preußen-

tums in künstlerische Formen zu prägen verstand. Die Berliner Stadtbehörde, deren Häupter auch unter dem abstrakten Bildungsideal des nachklassischen Zeitalters groß geworden waren, erwiesen sich als kurzsichtig, als so instinktunsicher, als so zeitfremd, daß sie es unterließen, in groß angelegten Stadtbauplänen diesen beiden Künstlern ganze Straßenzüge zu übertragen, die ein lebendiges Denkmal des preußischen Geistes hätten werden können.

Anders entwickelten sich die Verhältnisse im Süden. In Bayern war seit Jahrhunderten die Basis jeglicher Kunstbetätigung der Katholizismus. Er hatte nicht nur in früheren Jahrhunderten alle großen Aufgaben gestellt, sondern vor allem zu allen Zeiten den Formensinn entwickelt, die Phantasie angeregt und alle Quellen künstlerischer Betätigung fließen lassen. Die Prahlerei mit landfremder Bildung, die Sucht, externe Stile in Bayern einzubürgern, hat zwar diese Quellen einige Zeit verschüttet, aber der Historizismus währte nicht lange. Die Bauten in Nachahmung der Antike, der deutschen und italienischen Renaissance sind schnell veraltet. Mit Hohn und Spott wurden sie um 1900 von den norddeutschen Futuristen Münchens im sogenannten Jugendstil verlästert. Diese traditionslose, radikale Jugend Münchens hat das Verdienst, dem Historizismus den Garaus gemacht zu haben. Ihr freiheitliches Liniengeschlängel selbst fand noch weniger Boden als der auf vielfältigen Theorien fußende Historizismus; aber er befreite die ursprünglichen Quellen des Volkes von dem Schutt der abstrakten Bildung. Dieser Reinigungsprozeß gelang um so leichter, als auch im bayrischen Königshaus und im süddeutschen Mäzenatentum das abstrakte Bildungsideal nur ein künstliches Pfropfreis gewesen war. Das Wittelsbacher Königtum war ein Volkskönigtum. Als im bayrischen

Volke die alten Quellen wieder zu fließen begannen, öffneten sich auch die alten Wasser, die schon um 1670 bis 1750 die bayrischen Herrscher gespeist und ihnen die Kraft zu jenen herrlichen Bauten gegeben hatten, die noch heute die prachtvollsten Denkmäler süddeutscher Kunstbetätigung sind. Während also im Norden bis zur Jahrhundertwende durch gleich starke Gegenströme und ihre vielfältigen Überschneidungen ein Bild heilloser Verwirrung wahrzunehmen ist, vollzog sich im Süden schon vor 1900 auf dem Gebiete der Architektur ein deutlich wahrnehmbarer Klärungs- und Läuterungsprozeß.

Das freie Bürgertum im Spiegel der Kunst.

Die französische Akademie hat am Ende des 17. Jahrhunderts die moralisierende und didaktische Kunstbetrachtung begründet. Sie forderte in ihren theoretischen Reden und Schriften den Beschauer auf, nicht allein sich auf das Auge zu verlassen, nicht allein sich dem Eindruck von Formen und Farben hinzugeben, sondern als Kriterium auch die Wirkung des Themas auf das Gemüt in Betracht zu ziehen. Der Betrachter solle prüfen, ob der Stoff, der einem Kunstwerk zugrunde liegt, „richtig" interpretiert sei, ob er eine angenehme und edle Empfindung auslöse. Dadurch wurde der Beschauer mehr zum Richter als zum Genießer eines Kunstwerkes. Diese Richterrolle verführte zum Hochmut. Da aber die Theoretiker auf die königlichen, staatlichen und adligen Mäzene einen bestimmenden Einfluß hatten, so mußten die Künstler sich fügen. Die Kunst geriet in die Abhängigkeit der bürgerlichen Bildung. Maler und Bildhauer wurden auf das bürgerliche Bildungsideal verpflichtet. Erfüllten sie diese Verpflichtung nicht, so wurden sie getadelt und gerieten in Mißachtung. Von diesem moralischen und didaktischen Standpunkt aus übte auch Diderot seine Kunstkritik aus. Er verurteilte die Libertinage der Bilder des Dirnenmalers Bouchers und lobte den sittlichen Ernst von Greuze. Diese Betrachtungsweise der Kunst ist von Sulzer in Deutschland eingeführt und von allen deutschen Akademien als der richtige Maßstab für die Kunst anerkannt worden. Das Bürgertum gewöhnte

sich daran, in der Kunst ein Bildungsmittel zu sehen und gefiel sich in der Schulmeisterrolle, die die akademische Doktrin dem Beschauer zubilligte. Es hat von der Mitte des 18. Jahrhunderts an Gemälde und Skulpturen nach der ihnen innewohnenden Bildungsmöglichkeit beurteilt. Die Idee, die den Kunstwerken zugrunde lag, brauchte nicht von erhabener Größe zu sein. Sie brauchte nur die Moralität widerzuspiegeln, die das Bürgertum selbst zu besitzen wünschte. Wenn Greuze „une jeune fille pleurant la mort de son oiseau“ die Darstellung eines hübschen jungen Mädchens nannte und in Haltung und Gesichtszügen die keusche und empfindsame Zärtlichkeit einer sittsamen jungen Dame spiegelte, so daß man folgern konnte, sie wird auch eine gute Mutter sein, so war dem moralischen Bedürfnis des Bürgertums Genüge getan. Dann durfte der Maler unter dem halbgeöffneten Kleide einen voll entwickelten Busen hindurchschimmern lassen, ohne daß ihm Libertinage vorgeworfen wurde. Diese unreine Mischung von moralischer Sentimentalität und schlecht verhehlter Lüsternheit wurde ein Ideal des Bürgertums, das im 19. Jahrhundert Wilhelm Kaulbach, Nathanael Sichel, Paul Thumann u. a. mehr erfüllt haben.

Für das sündenfreie Familienleben des kleinstädtischen Bürgertums wurde die Anekdotenmalerei, was die verschleierte Wollust für die großstädtische Lebewelt war. Auch für diese Abart der Kunst hat Greuze das Vorbild geschaffen. In Gemälden, die den Titel trugen: „Der Familienvater, der seinen Kindern aus der Bibel vorliest“, das 1755 einen großen Erfolg erzielte, sah das Bürgertum einen Spiegel seiner Frömmigkeit, seines ehrbaren und gottesfürchtigen Lebenswandels. Auch das Bild von Greuze „Der Fluch des Vaters“ hat durch seinen moralisierenden Inhalt Weltgeltung gewonnen. Das

Auge wird weniger durch Linien, Formen und Farben gefesselt als durch das dramatisch Bewegte des Vorganges und rückt aus der Kunst, die zu den Sinnen spricht, heraus in das Gebiet eines Bildungsmittels, das zum Verstand spricht. — Man fragt sich vor diesem Bilde, warum wird der Sohn verflucht? Ist es moralisch, daß er seinem alternden Vater so viel Schmerz zufügt? Wird ihn nicht Reue packen? Die Schlußfolgerung der Betrachtung ist, daß es besser sei, in Frieden und Eintracht seinem Vater die schuldige Achtung zu bezeugen. — Franz von Defregger, Eduard Grützner, Ludwig Knaus, Benjamin Vautier und viele andere haben in Deutschland diesen Bedürfnissen des Bürgertums entsprochen. Diese Einstellung der Kunst gegenüber war im 19. Jahrhundert so allgemein, daß selbst hervorragende Geister ihr verfielen. Beaudelaire erzählt in seinen curiosités esthétiques, daß Balzac vor einer Winterlandschaft mit einigen dürftigen Häusern seine Aufmerksamkeit auf eine Hütte richtete, aus deren Schornstein ein schwacher Rauch aufstieg; dann rief er aus: „Que c'est beau! Mais que font-ils dans cette cabane? à quoi pensent-ils? Quels sont leurs chagrins? Les récoltes ont-elles été bonnes? Ils ont sans doute des échéances à payer?“

Aus dieser Konstellation ergab sich, daß die starken Subjektivisten der deutschen Malerei im 19. Jahrhundert im Bürgertum keine Resonanz fanden. Die Malerei Wilhelm Leibls hält sich frei von jedem moralisierenden und didaktischen Charakter. Allerdings ist auch Leibl in seiner Jugendzeit unter dem Einfluß der Münchener Genremalerei einer anekdotischen Pointierung im Thematischen unterlegen gewesen. „Der Kritiker“ aus dem Jahre 1867 ist ein charakteristisches Beispiel seines Frühstils.

Der Kritiker in Hut und Mantel hat die Zeichnungsmappen durchblättert und ein Blatt herausgehoben, dessen Kunstwert er dem jungen Maler demonstriert, der über die Schulter des Besuchers hinweg das Blatt gleichzeitig betrachtet. Wie auf allen gemalten Anekdoten geht das Interesse des Beschauers über den dargestellten Augenblick hinaus, greift gleichzeitig zurück und vor. Das Publikum fragt nach dem Schicksal des jungen Künstlers, der bisher vielleicht verkannt war — die dürftige, unordentliche Zimmereinrichtung läßt darauf schließen —. Der Beschauer glaubt ferner in diesem dramatisch vorgetragenen Augenblick eine Entscheidung über die — gewiß hoffnungsvolle — Laufbahn des Malers zu erblicken.

Diese Erwägungen, die sich unmittelbar und unwillkürlich aus dem Bilde aufdrängen, sind unkünstlerisch, weil solche Reflexionen das Interesse von der Darstellung selbst abziehen. Wenn man in Deutschland über mangelndes Kunstverständnis klagt, muß man darauf hinweisen, daß die Anekdotenmalerei, die in der Gefolgschaft von Piloty, Menzel, Spitzweg, Leibl u. a. eine unübersehbare Ausdehnung genommen hat, daran wesentlich Schuld trägt. Die Anekdotenmalerei hat das Publikum veranlaßt, das Motiv des Bildes zum Ausgangspunkt für allgemein menschliche und schicksalsmäßige Reflexionen zu nehmen, die meistens sehr flacher Natur sind, vor allem aber mit dem Kunstwerk selbst nichts zu tun haben.

Aber schon in diesem Frühbilde Leibls liegen auch rein künstlerische Werte beschlossen, die den üblichen Anekdotenbildern, wie sie Daheim und Gartenlaube noch heute veröffentlichen, fehlen.

Das malerische Zentrum ist die weiße Hand des Kritikers. Um diesen Mittelpunkt herum gruppieren sich in diagonaler

Anordnung mehrere Helligkeiten, wie das Bild links oben an der Wand, dem rechts unten der Krug, das Blatt in der Hand des Besuchers und der belichtete Fuß des Malers entsprechen. Alle diese Komponenten scheinen ungefähr auf der gleichen Fläche zu liegen. Die Tiefe des Raumes ist nicht sonderlich deutlich gemacht worden.

Als Leibl kurz vor dem Krieg 1870/71 eine Studienreise nach Paris unternahm, wandelte sich sein Stil. Das Anekdotenhafte abzustreifen fiel ihm nicht schwer, denn als Jüngling in der Münchener Atmosphäre war er nur Einflüssen unterlegen, die seinem eigentlichen Wesen fremd waren. In Paris begegnete er Künstlern, die wie er die ruhige Objektivität der Natur suchten. Anfangs mag ihn Théodule Ribots ernste Kunst fasziniert haben, der wie der junge Leibl einen schwerflüssigen, lichtarmen Vortrag hatte.

„Die alte Pariserin“ aus dem Jahre 1869 im Wallraf-Richartz-Museum in Köln läßt diesen Einfluß erkennen. Aus dem tiefen, schwarz-braunen Gesamtton leuchten die hellen Fleischtöne heraus, die in aufgelockerter Technik hingesetzt sind. Der Raum ist hier noch nicht durchdringend gestaltet. Das Werben um die Gunst des Publikums durch eine amüsante Zuspitzung des Themas ist verschwunden. Diese Eselsbrücke der geistig Armen wird von Leibl auch nicht mehr in einem Thema benutzt, das wie die „Kokotte“ aus dem gleichen Jahre zu allerhand Pointierungen hätte reizen können. Hier wie bei der Pariserin ist der Momentanität ausgewichen, dagegen ein ruhiger Zustand objektiven Seins gegeben worden.

Dieses Bild läßt einen anderen Einfluß erkennen, der für die zukünftige Entwicklung Leibls wesentlich geworden ist, denjenigen Courbets. Leibl konstruierte schärfer, wählte reinere und leichtflüssigere Farben und baute die Formen des Körpers

großartiger auf. Darin tritt der Einfluß Courbets zutage. Es gibt Bilder von Courbet, die dieser Leiblschen Kokotte wesensverwandt erscheinen. Indessen Courbets Einfluß auf Leibl ist nicht auf ein Bild beschränkt geblieben, sondern hat eine allgemeine Bedeutung gewonnen, weil beide Künstler in die fast religiöse Hingabe an das Objekt vertieft waren. Der rheinische Hüne Wilhelm Leibl schloß sich in Paris dem derben, selbstbewußten Alpensohn Gustave Courbet an und malte in dessen Art allerlei Gegenstände der täglichen Umgebung. Nach seiner Rückkehr aus der Fremde hat Leibl seine in Paris gefestigte Sachlichkeit weiter getrieben. Durch leichtere und gefälligere Richtungen ließ er sich nicht einfangen. Sicher in sich selbst und einsiedlerisch erfüllte er die große Sendung seiner großen Persönlichkeit. Wie van Eyck und Holbein suchte er nicht nur Menschen und Tieren, sondern auch sozusagen toten Gegenständen ihre Erscheinungsform zu entlocken, Stoffen, Steinen und Pflanzen ihre Seele abzulauschen.

„Der Jäger" — ein Bildnis seines Freundes und Landsmannes Freiherr von Perfall — aus dem Jahre 1876 zeigt, daß Leibl im Laufe von sieben Jahren den flächigen Stil überwandt und es ihm gelang, die Dreidimensionalität des Raumes in einer wunderbaren Illusionskraft auf die Fläche zu übertragen. Mit ganz wenigen Mitteln — einem kleinen Wiesenstück, einer Weide und einem Ausschnitt aus der Ammerseefläche — hat Leibl einen reichen und köstlichen Natureindruck geschaffen. Im Gegensatz zum Realismus von Menzel und vieler anderer Deutscher ist dieses Bild in seltener Straffheit komponiert. Die Bewegungen des Körpers ruhen im Gleichgewicht. Sie klingen in der Struktur der Weide noch einmal wider. Durch die einfachen Horizontalen der Ufer und Horizontlinien werden die Bewegungen des Körpers beruhigt.

Eingeschlossen werden sie weiter durch die Masse der Baumkrone und des Hundekörpers, deren unbewegliche Flächen die Bewegung des Körpers begrenzen.

Auch der Innenraum tritt jetzt klar in Erscheinung, wie die „zwei Dachauerinnen" erkennen lassen, die aus der gleichen Zeit stammen. Hier aber hat Leibl nicht mehr rein konstruiert wie in dem Bildnis des Herrn von Perfall. Die Umrißlinien werden von neuem aufgelöst und rauh. Die einzelnen Farben sind verschmolzener. Schon in diesem Gemälde zeigt Leibl sich auf der Höhe seiner malerischen Fähigkeiten. Der lichtstarke Kopf der Jüngeren ist kühn vor eine klare, weiße Wand gesetzt. Wunderbar ist das reiche, in vielfältigen Abstufungen schillernde Schwarz der Bauerntracht, wie es köstlicher keiner der großen Holländer zu geben verstand. Hier tritt die Tendenz der Zeit zum Einfachen und Natürlichen in einer wirklich erhabenen Großartigkeit in Erscheinung. Während schon in den achtziger Jahren die Impressionisten sich mühten, aus der Bewegung konkreter Naturbilder Sekundenausschnitte zu geben und die Ausdrucksformen im Bilde zertrümmerten, fuhr Leibl in den „Frauen in der Kirche" fort, Bilder in einer Zuständlichkeit, objektiver Sachlichkeit zu malen. Sein scharfes Auge richtete sich auf das einzelne, um die Linien, Flächen und Farben an jedem einzelnen Objekt in denkbarster Schärfe zu erfassen. Das einzelne fügte er zu einer Gesamtheit zusammen, die die Illusion des ganzen und jedes einzelnen Teiles mit bewundernswerter Vollkommenheit entwickelt. Nie ist die Einführung in die Natur so eindringlich und so durchdringend betrieben worden. Nicht nur der Geist der Bäuerinnen, ihre ganze Umständlichkeit, Langsamkeit und Schwerfälligkeit ist in dem Bild zum Ausdruck gekommen, sondern auch das Kostüm jeder einzelnen ist realistisch wiedergegeben und in klingenden

Farben charakterisiert: in schüchternes Blau ist die jüngere gekleidet, in dumpfem Braun das Kleid der mittleren gehalten und in tieferem Braun die dritte. Hier hat man übrigens ein Beispiel dafür, daß auch einmal ein Künstler, der vom Gefühl ausgeht und die Natur konkretisiert, statt harmonistischen, koloristischen Farbenaufbau wählt, der im allgemeinen im Abstraktionsstil in Erscheinung tritt.

Es ist bezeichnend, daß dieser starke Subjektivist, sowie der Kreis, der sich um ihn scharte und von ihm seine Anregungen empfing, die Theodor Alt, Rudolf Hirth du Frênes, Werner Schuch, Wilhelm Trübner und Ernst Zimmermann, in der Zeit, in der ihr Leben im Zenit stand, im verbildeten deutschen Bürgertum kein Echo fanden. Das deutsche Volk verstand nicht die Stimme seines eigenen Blutes.

Ganz ähnlich lagen die Verhältnisse in Norddeutschland. In Berlin nahm in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts Ludwig Pietsch eine gebieterische Stellung im Kunstleben ein. Er wirkte im Sinne eines Epigonen Diderots und verteidigte die schulmeisterliche Stellung der Kunstkritiker. Das Bürgertum hielt zu ihm, weil er den moralisierenden Hochmut des Publikums stärkte. Mit dem Rüstzeug der humanistischen Bildung wurde der aufstrebende, reine Maler Max Liebermann verurteilt. Seine Bilder sagten nichts, sie hätten keinen Inhalt, sie seien leer — so hieß es allgemein. Auch vor der Kunst dieses echten Berliners erkannte ein verbildetes und sinnesstumpfes Bürgertum nicht die Stimme seines eigenen Blutes. Nur den angestrengten Bemühungen von Julius Elias, Hancke, Max Osborn, Hans Rosenhagen, Karl Scheffler und Fritz Stahl ist es nach jahrzehntelangen zähen Kämpfen endlich gelungen, die breite Masse des Berliner Bürgertums zu der Kunst Max Liebermanns zu bekehren.

Berlin besaß in Steffeck und Krüger eine gesunde Maltradition, die Menzels Geist ausgebaut und vertieft hat. Im Anschluß an Steffeck entwickelte sich seine Jugend. Ehrfürchtig bewundernd nahte Liebermann sich Menzel. Seine erste größere Arbeit, „das Küchenstilleben von 1871", ist durch seine malerische Qualität bereits ein Zeugnis starker malerischer Begabung. Seine weitere Entwicklung, die sich in Paris unter dem Einfluß von Millet und Courbet, in Belgien unter der Einwirkung von Israels vollzog, bog von vornherein ebensowohl vom kaiserlichen Kunstideal als auch von dem seichten Kunstgeschmack des Bürgertums ab. Er bildete sich in Paris zu jenem starken Subjektivisten heraus, als der er eine Leuchte der norddeutschen Kunst geworden ist. Norddeutsch ist der Protest, der in seiner Malerei gegen das bürgerliche Philistertum liegt. Nordisch-trüb sind die Farben seiner Bilder. Berlinerisch ist sein schneidender Witz und die Schärfe seiner Charakterköpfe. Seine Sachlichkeit, Nüchternheit, Wahrheitsliebe mußten, obgleich Qualitäten des echten alten Preußentums, den Kaiser, wie er war, in Zorn versetzen. Die Ungnade des Kaisers machte den Künstler aber nur stolzer und trotziger, er verfolgte unbeirrbar seinen Weg. Wie die Frühwerke Leibls anekdotisch zugespitzt sind, so tragen auch Liebermanns Arbeiten aus dem Jahre 1871 einen anekdotischen Zug. Das Küchenstilleben und das Atelier sind unter dem Einfluß des bürgerlichen Bildungsideals komponiert. Das kleine Mädchen aus dem gleichen Jahre steht in der Auffassung als ein reines Genrebild zwischen Greuze und dem Geheimnis von Wunsch. Aber schon aus den Gänserupferinnen von 1872 und den Konservenmacherinnen von 1873 ist alles Anekdotenhafte verschwunden. In ihnen tritt uns der Künstler bereits als entschiedener Eroberer der Welt des Scheins entgegen. Im

Verkehr mit den französischen Malern in Paris und im Walde von Fontainebleau rang Liebermann sich zu jener Sachlichkeit durch, die seine eigenste Natur war. In diesen Jahren gewann er eine tiefe und volle Farbigkeit, die im nebeligen Norden bald wieder verblaßte. Während das romantische Kaisertum mit epigonenhaften Zügen eines banalen Heroismus die Verklärung seiner Zeitfremdheit suchte, stand Max Liebermann in einer Reihe mit den Dichtern, Philosophen und Naturforschern, die die Natur zu durchdringen, zu erobern und zu meistern versuchten. Seine Bilder aus den siebziger und achtziger Jahren sind Dokumente eines Wahrheitssuchers. Mit unerbittlicher Schärfe vertieft er sich in die Natur. Die Wahrheit, wie sie dem Auge erscheint, will er auf die Leinwand bannen. Ein weiterer Grundzug seines Wesens offenbart sich in diesem Streben: die Güte seines Herzens. Das soziale Gewissen pulsiert in seinen Darstellungen des arbeitenden Volkes. Liebermann malte Lotsen, Korbflechter, Bauern, Fischer und Netzflickerinnen. Die Arbeiter im Rübenfeld von 1895 lassen deutlich eine Orientierung an Courbet erkennen. Ein Höhepunkt dieses Stiles ist die Flachsscheuer in Laren von 1887. Die Illusion des Innenraumes ist meisterhaft gelungen. Die hellen Bretter des Bodens und die schrägen Balken der Decke führen linear in die Tiefe. Durch das Hintereinander der Arbeiterinnen wird die Raumvorstellung gefördert und endlich durch Licht- und Luftwirkungen malerisch das Raumbild verstärkt. In diesem Bilde sowohl wie im Garten am Altmännerhaus in Amsterdam ist eine rhythmische Skandierung im Sinne der französischen Anmut vermieden. Es ist mit allen Mitteln der Darstellung dahin gewirkt, dem Bilde im Interesse der subjektiven Wahrheit den Charakter des Zufälligen, Momentanen und Unbeobachteten zu geben.

Mitte der neunziger Jahre wandte er sich entschiedener als in den ersten Jahrzehnten dem Bewegungsstudium in der Freiluft zu. Vielfältige Strandbilder, Badende Knaben und Reiter am Strande sind charakteristisch für diese Periode. Gleichzeitig entwickelte er das Bildnis. Als Bildnismaler bewies er weniger eine starke Gabe, das innere Wesen seiner Modelle zu erfassen, als mit scharfem Auge die äußere Form herauszuarbeiten. Auch in diesem, den großen Impressionisten Frankreichs parallelem Streben sprach sich sein deutsches Wesen aus. Er hat die Form verstanden und malerisch zur Geltung gebracht. Allein seine Farben sind niemals so licht und leicht, niemals von so sprühender Klangkraft wie diejenigen von Monet, Degas, Sisley und Pissaro. Sie sind oft in eine trübe Dumpfheit gebunden, in denen sich die Mißvergnügtheit und die sonnenlose Schwermut des norddeutschen Bürgertums ausprägt.

Deutlicher tritt in der rauhen Malerei von Lovis Corinth der Mangel an Anmut und die Ungeschlachtheit des Berliner Bürgertums in Erscheinung. Ein verdrießlicher Rubens, der in üppigen, vollen Körpern schwelgt und sie in schmierigen Tönen vorstellt. In beleidigender Drastik hat er das Paris-Urteil und Simson gemalt. Mit peinigenden Mitteln wie die Maler des Barock hat er Passionsbilder gemalt. Ein rücksichtsloser Subjektivist, der sich mit Ellenbogengewalt durchsetzt. In Landschaften erscheint die rohe Gewalt seines Pinselstriches am erträglichsten. Aber er gibt nicht wie Liebermann einen eindringlichen Abglanz eines Naturausschnittes, sondern in einer wilden Farbenkakaphonie die dramatische Vision der kämpfenden Naturkräfte.

Hans Baluschek, Max Slevogt, Heinrich Zille und andere trugen gegen Ende des vorigen Jahrhunderts dem sozialen

Zug des Bürgertums in besonderer Weise Rechnung, indem sie in pathetischen Mitleidsgebärden das menschliche Elend der arbeitenden Klassen zum Thema nahmen. Ihre Bilder waren erfüllt von jenen moralisierenden Tendenzen, an die das Bürgertum gewöhnt war. Allein die Anklagen gegen die bürgerliche Gesellschaft, die ihre Bilder enthielten, der Protest gegen kapitalistische Ausbeutung, entrüstete das Behagen der bürgerlichen Kreise. Fritz von Uhde und Eduard von Gebhard suchten um die gleiche Zeit durch Realisierung der biblischen Themen das Mitleidsempfinden der Zeit in mildere Symbole zu prägen.

Für diese Richtung ist Max Slevogts Jugendwerk „Der verlorene Sohn" ein typisches Beispiel. Das herausfordernde Elendspathos dieses Tryptichons, das durch erzählenden Inhalt mehr als durch formale Werte fesselt, hat Slevogt bald wieder aufgegeben. Er disziplinierte sich durch den kühlen und strengen berliner Impressionismus hindurch und erwärmte die trübe Herbheit Liebermanns durch die warme Sinnlichkeit des heiteren Bayerns. Liebermann erscheint an Slevogt gemessen wie ein Wegbahner, ein ernster und gewissenhafter Kämpfer für die Freiheit persönlicher Kunstäußerung. Slevogt als Nachfolger Liebermanns gibt die Erfüllung dessen, was Liebermann erstrebte. Er fühlt sich nicht mehr gebunden an die Prinzipien des Impressionismus und Pleinairismus. Er beherrscht die Sprache dieser Kunst und wagt auch romantische Visionen frei und leicht in ihrem Geiste vorzustellen. In vielen Landschaften entfaltete er eine frische und freudige Leuchtkraft reiner Farben, die mit den großen Franzosen wetteifert. Aber auch ihm fehlt die zarte und einfältige Anmut von Degas, Sisley und Signac. Bajuwarische Derbheit zeigt sein Pinselstrich. Ein Mangel an geistiger Einfühlung in das Modell

zeigt die Grenzen seiner Begabung. Am köstlichsten entfalten sich seine Gaben in der Zeichnung. In den bewegten und leicht hingehauchten Illustrationen zum „gestiefelten Kater“, zu „1001 Nacht“, zu Cortez' „Reise nach Mexiko“, zu Mozarts „Zauberflöte“ hat er sein Bestes gegeben. Die quellende Phantasie, der prickelnde Strich, die malerischen Wirkungen, die er in Schwarz und Weiß erzielt hat, gehören zu den Meisterleistungen der deutschen Kunst in den letzten zwanzig Jahren.

Während Slevogt in Berlin eine Synthese aus norddeutschem und süddeutschem Wesen gelang, wahrten in München Hugo von Habermann und Albert von Keller die alte Maltradition, die hier heimisch war und die die Diez- und Piglheinschule zu festigen versucht hatte. Wie Liebermann und Slevogt die Formen in malerischen Schein, in Flecken von Hell und Dunkel auflösten, so schafft sich auch in Habermanns Pastellen und Ölbildern, deren sinnliche Klangkraft bisweilen an Degas erinnert, diese Zeittendenz Geltung. Auch Habermanns Akte, Frauengestalten und Landschaften sind Ausdrucksformen eines sublimierten Subjektivismus.

„Die Neigung der künstlerisch unerzogenen Masse ging von jeher in der Richtung des Seichten, Bequemen und Trivialen“, heißt es in einer von Gaul, Lederer, Klimsch, Kraus und L. Cauer gezeichneten öffentlichen Kundgebung. Das erwies sich wieder einmal als richtig, als kurz nach der Jahrhundertwende eine nationale Bewegung durch Deutschland ging und Heimatkunst als Ideal jeglichen künstlerischen Schaffens aufgestellt wurde. Nachdem sich gerade die malerische Qualität der Liebermann, Slevogt, Uhde, Corinth, Habermann, Keller, Trübner durchgesetzt hatte und beginnen konnte, stilbildend sowohl auf das heranwachsende Künstlergeschlecht als auch auf die breite Masse des Publikums zu wirken, wurde das

Interesse des Bürgertums von neuem auf den Inhalt der Gemälde gelenkt. Bilder sollten vor allem das Heimatgefühl der Menschen erheben, erweitern und vertiefen. Die Kunst der „Scholle" war das neue Programm der moralisierenden und didaktischen Theoretiker und Pädagogen. Hinter dieser Forderung trat die Qualität der künstlerischen Leistung zurück.

Heute gehören die Schulen von Dachau und Worpswede auch schon der Geschichte an. Die Hast und die Unruhe unseres neuerungssüchtigen Bürgertums hat inzwischen schon mehrere Etappen wieder durchlaufen. Leibl, Liebermann, Slevogt und Trübner gelten schon als überwundene Größen.

Die Synthese um die Jahrhundertwende.

Wenn wir von der Münchener Malerei absehen, in der sich die gleiche Antithese wie im übrigen Deutschland, aber in matteren Ausdrucksformen entwickelte, und unser Augenmerk allein auf die Architektur richten, so nehmen wir wahr, daß schon gleichzeitig mit dem Jugendstil eine Bewegung einsetzte, die konservativ und radikal war. Nachdem der erste vergangenheitsfeindliche Sturm der Jugendstilbewegung verraucht war, setzte dieser synthetische Baustil sich durch.

Eine intuitive Erkenntnis der Grundlagen der bayrischen Kultur lag ihm zugrunde. Sie fällt zeitlich mit der neukatholischen Reformbestrebung zusammen. Sie erweckte die versiegten Quellen der Gegenreformation. Die Architekten sahen mit neuen Augen die Kirchen, Paläste und Schlösser, die Effner, Gunezrainer, Dientzenhofer, Balthasar Neumann und die Asams im 17. und 18. Jahrhundert errichtet hatten. Die Freiheit in der Strenge, den Schwung in der Gebundenheit löſten in den Kreisen einer neuen, konservativ und vorwärts gerichteten Jugend lebendige Begeisterung aus. Der Führer dieser Bewegung war der Münchener Architekt Theodor Fischer. Er hat gegen Ende des vorigen Jahrhunderts die äußerliche Nachahmung historischer Stile durch die Einfühlung in den Geist der Vergangenheit ersetzt. Er hat als erster deutscher Baumeister den Rationalisierungsprozeß durch die künstlerische Intuition abgelöst. Er stieg in die Tiefe der inneren Bildungsgesetze des Gewesenen und transponierte sie auf die

Gegenwart, um seiner Zeit Bauformen zu schenken, in denen das Ewiggültige der Vergangenheit auf die Zwecke und Bedürfnisse der Gegenwart angewandt ist. In diesem Sinne hat er im Süden Deutschlands eine Architektur geschaffen, die dem nationalen Charakter Bayerns und Württembergs entsprach und die mit der schwäbischen Natur und dem schwäbischen Volksstamm vegetativ verbunden erscheint.

Die Vereinzelung der Menschen, die Loslösung der Menschen von Natur und Volk unter dem abstrakten Bildungsideal hatte bewirkt, daß auch das Bauen von Privathäusern und öffentlichen Gebäuden nicht großen und allgemeinen Gedanken und Plänen unterstellt wurde, sondern daß jeder Bau gewissermaßen isoliert und ohne Rücksicht auf die Beziehungen zur Umgebung, zum Volkstum, zum Ganzen erachtet wurde. Theodor Fischer sah jeden Bau, den er errichten wollte, als Teil innerhalb des ganzen Stadtbildes. Er beachtete die Relationen eines Baues zum Städtebild, zur Landschaft und komponierte in Rücksicht auf das Ganze. Aber nicht nur das. Er spürte den natürlich gewachsenen architektonischen Charakter jeder Umgebung auf, versuchte sich über dessen Grundzüge Klarheit zu verschaffen und schöpfte aus ihrer Gesetzmäßigkeit die Zweckformen seiner Bauten. Indem er sich in diesem Bemühen in das süddeutsche Barock und die Hirsauer Bauschule des 11. und 12. Jahrhunderts vertieft hatte, stieg er zur Quelle süddeutschen Bauwesens hinab: Die inbrünstige Durchdringung von Geist und Stoff, die ewig frische, immer sich verjüngende Gabe malerischer Erfindung. Die Verklärung der Zweckform durch Phantastik, die Fischer von den Ahnen lernte, verklärt seine Erlöserkirche in Schwabing, durchleuchtet seine Schulbauten in Schwabing und an der Luisenstraße und macht vor allem seine Bauten in Württemberg: die Pfullinger

Hallen, das Volkshaus und das Kunsthaus in Stuttgart, die Garnisonkirche in Ulm, sowie seine Privatbauten, die über ganz Süddeutschland verstreut sind, so bedeutend. Fischers Bauten ist die innere Lebenseinheit eigen, nach der die Zeit so dringend verlangt.

Ihm schlossen sich eine Reihe tüchtiger Baumeister an: Karl Hocheder, Hans Grässel, Emanuel von Seidel, German Bestelmayer, Paul Troost und manche andere. Sie haben von München den künstlichen Druck eines abstrakten Bildungsideals gehoben und aus der Natur des Volkes, dem Klima des Landes entsprechend, in kausalem Zusammenhang mit der ursprünglichen Entwicklung das Stadtbild Münchens und die Landschaft Bayerns mit Bauten verschönt und bereichert, in denen der Nationalcharakter und die Lebensart der Süddeutschen Form gewonnen haben. Da diese Baugesinnung aus dem natürlichen Empfinden des katholischen Volkes, das lange künstlich zurückgehalten war, heranwuchs, war es eine notwendige Folge, daß auch die königlichen und städtischen Baubehörden die schematische Nüchternheit und die akademischen Architekturübungen aufgaben und an die alten bayrischen Traditionen wieder anknüpften. In Bayern standen also nicht wie im Norden das Königtum und die Regierung der neuen Kunstbewegung der Zeit feindlich gegenüber, sondern übernahmen sogar die Führung. Das erklärt sich daraus, daß das Ideal der neuen Strömung ein volkstümliches war und das Königtum sich nicht im Gegensatz dazu befand, sondern seine Aufgabe darin sah, diesem volkstümlichen Zuge der Zeit eine letzte Bekrönung zu verleihen.

Auch in der Malerei leiteten humane und freisinnige Tendenzen die Kunstpolitik der bayrischen Regierung. Allein hier versagte die Instinktsicherheit. Die Tradition der Staffelei-

malerei war auch nicht so festgefügt wie diejenige der Architektur. Die subjektivistische und antikatholische Dominante der Zeit bot nicht Gelegenheit, aus der Vergangenheit eine Basis herauszuentwickeln, die dem Realismus und Impressionismus hätte als Untergrund dienen können. Die großen, neuartigen Begabungen der Zeit andererseits wurden nicht erkannt und von den offiziellen Kunstpflegern nicht so in den Vordergrund gestellt, daß sie schulbildend zu wirken vermochten. Weder Hans von Marèes noch Hans Thoma sind vom Bayrischen Staat so gefördert worden, daß sie zu irgendeiner Zeit ihres Lebens als Führer der Münchener Kunst gelten konnten. Das lag zum Teil daran, daß beide, die eine Generation älter waren als Theodor Fischer, in einer Zeit standen, die noch ganz von dem abstrakten und retrospektiven Bildungsideal beherrscht war, zum Teil aber war auch ihre Kunst von des Gedankens Blässe angekränkelt.

Hans Thomas deutscher Dialekt entfaltete sich in einer Zeit, in der die meisten deutschen Maler aus mißverstandenen Bildungsidealen ein charakterloses Kauderwelsch sprachen. In dieser durch Theorien und Theatergeist überspannten Zeit knüpfte Hans Thoma an die Graphik des 16. Jahrhunderts an. In ihm lebte die Gesinnung Dürers und Altdorfers wieder auf. Er ließ sich von den originalsten Eigenschaften der Caspar David Friedrich, Moritz von Schwind und Ludwig Richter anregen und entwickelte sie weiter. Diese ganze Einstellung seines Künstlertums machte ihn in einer Zeit, in der Subjektivismus die Stürmer und Dränger erfüllte, zu einem Konservativen. Gemessen an den kühnen Vorkämpfern der Befreiung der Persönlichkeit und gemessen an der schwungvollen Geste Arnold Böcklins erscheint Hans Thoma wie ein problematisch zerfallener Eigenbrödler, der allzu sehr an Vergangenes ge-

bunden ist. Sein Werk ist ungleichmäßig und tragisch gespalten wie dasjenige Dürers. Schaltet man aber das offenkundig Unzulängliche aus, reinigt man sein Werk von dem Gestrüpp derjenigen Arbeiten, in denen er im Unzulänglichen hängen blieb, bleibt eine stolze Reihe vielseitiger Werke, in denen aus Ehrfurcht vor der Natur und aus der Weisheit der eigenen Seele eine Größe dringt, die, wie Hans Purrmann einmal gesagt hat, die Kraft in sich trägt, die Zeit zu korrigieren. Hans Thoma ist in keine Schule zu klassifizieren. Das ist seinem Ruhme in einer Zeit schädlich gewesen, als die Schule, die einseitige Überzeugung alles galt. Er stand über den Schulen. Seine beseelte Linie ist nicht ohne die Nazarener denkbar; aber sie ist nicht von deren nüchterner Kühle. Er hat Courbets vulkanischen Subjektivismus erlebt, aber er gebärdete sich niemals als ein eben so wilder Stürmer und Dränger. Und so wurde er niemals mitgezählt, als die einen oder anderen als das Vorbild gepriesen wurden. Seine Mondnacht aber ist erwärmt von der deutschen Gefühlstiefe, die Caspar David Friedrich erfüllte, und sie ist gleichzeitig von jener Einfalt und Schlichtheit, die den Prinzipien des Realismus entsprechen. Das Bildnis der Frau Elise Küchler ist von einer subjektivistischen Kraft, die sich Liebermann vergleichen läßt. Aber dieser Vergleich erweist sich angesichts der klaren, bestimmten, geschlossenen Konturen als falsch. In seinen besten Werken ist immer Rückbezügliches mit Zeitlichem in einer Synthese verschmolzen. Sein Frommsein vor der Natur gab ihm die Kraft zu Landschaften wie dem Rheinfall der Bremer Kunsthalle. Groß ruht die halbdunkle Wasserfläche mit den darüber tanzenden Lichtern auf den Wellenkämmen im Vordergrund. Dahinter steigt steil das blendende Weiß der vertikalen Fläche des fallenden Wassers empor. Umrahmt sind diese Massen mit

Laubgrün, das von farbig schimmernden Häusern und vom Schloß überhöht ist. In dem Naturausschnitt ist der Maler bis zum Typischen jeder Einzelform durchgedrungen und hat das Allgemeingültige der Bäume, der Häuser und des Wassers herausgearbeitet. Die Einfalt dieser Synthese eines Natureindrucks steht höher, ist aus tieferer Ehrfurcht heraus entstanden, von höherer Weisheit getragen als manche Arbeit führender Schulen vom Tage. Und wenn die Prinzipien und Postulate der Schulen sich wieder einmal verloren, so konnten die Künstler staunend und bewundernd zu den Bildern Hans Thomas zurückkehren, aus denen die Vollendung dessen herausleuchtete, was zu erreichen die sich ablösenden Schulen sich vergeblich gemüht hatten.

Hans Thoma war in Paris und war in Italien. Er hat französische und altitalienische Anregungen aufgenommen und verarbeitet. Allein, er kehrte aus beiden Ländern zurück und hat seine deutsche Sendung erfüllt. Hans von Marèes wanderte nach Italien aus und verankerte sich dort. Mögen äußere Verhältnisse dafür maßgebend erscheinen, im Grunde genommen war sein Südweh leidenschaftlicher als sein nordischer Heimatssinn. Dabei ist er aber nicht jenen Römlingen zuzurechnen, die im Anfang des 19. Jahrhunderts die Heroisierung der Natur im Äußerlichen erstrebten. Nein, er war eine jener faustischen Nordlandsnaturen, die den Süden bezwingen wollten. Er wollte mit nordischem Geist Südtum verwirklichen. Während der süddeutsche Bauernsohn Hans Thoma in der Weisheit des primitiven Menschen sich zu bescheiden wußte, wollte Hans von Marèes, ein Sprößling aus norddeutschen, mit Bildung beladenen Bürgerkreisen, geistigere Sehnsucht verwirklichen. Er stellte sich und der Kunst die höchsten Ansprüche. Er strebte danach, die strenge Bildarchitektur

des Südens mit nordischer Transzendenz zu erfüllen. Das „Über unsere Kraft“ aus dem Ende des 19. Jahrhunderts prägt seiner Malerei den Stempel der Tragik auf.

Hans von Marèes wollte nicht wie Thoma den Natureindruck illusionistisch vorstellen und auch nicht wie Thoma in seinen figürlichen Darstellungen das Gefühl in menschlichen Gestalten symbolisieren, er wollte vielmehr Allegorien der Gesetzmäßigkeit des Seins schaffen. Er malte weder Geschehnisse noch Menschen als Träger individueller Gefühle, sondern Typen des Daseins. Darum sucht er die Ruhe der Erscheinung im Raum. Um diese Ruhe zu erreichen, sind die Formen eindeutig, klar, parallel zur Bildebene gestellt: Eine Folge von rhythmisch gegliederten, vertikal neben- und hintereinander gestellten Massen, die eine schmale Raumschicht ergeben. Horizontallinien verbinden die vertikal gerichteten Formen. Um dieser Raumgestaitung die Starrheit zu nehmen, belebte er die Reihung der Figuren motivisch. Um das Statuarische der Gestalten zu mildern, überzog er sie wie in der „Werbung“ mit Gewändern. Dadurch gelang ihm die Milderung des Konturs, der in den Hesperiden wie eine Rinne die Körper umzieht. Durch die Farbe suchte er seiner strengen Rhythmik jene mystische Glut zu verleihen, wie sie aus alten Kirchenfenstern brennt. Weihevolles Blau, tief leuchtendes Grün und die ernste Würde tiefen Dunkels, aus der die Körper grünlichblau schillernd sich herausheben, geben seinen Bildern eine Feierlichkeit von seltsamer Pracht. Wie die Natur, die er schildert, keine Abbildung der Wirklichkeit ist, sondern eine Allegorie aus abstrakten, von jeder Individualität befreiten Elementen der Natur darstellt, so ist auch seine Farbe unwirklich, überwirklich und undefinierbar. Seine schwermütige Synthese aus abstrakten Vorstellungen und konkreten Erlebnissen

ist so sehr in den nordischen Nebel gebannt, so ganz mit faustischer Düsterkeit beladen, farbig so tief in nordischen Pessimismus vergraben, daß wohl in der Anlage, aber nicht in der Durchführung der südliche Geist erkennbar ist. Sie erscheint wie ein letzter später Abgesang alles dessen, was Gotik, Renaissance und Barock uns empfinden lehrten. Ein letztes mühsames Zusammenfassen von Raffael und Grünewald, von Tizian und Rembrandt. Leichter, heiterer, müheloser gelang um die Jahrhundertwende die Synthese in Frankreich.

Hans von Marèes mußte sein Land verlassen und den glücklichen Süden aufsuchen, um eine Maltradition zu finden, die ihm Anknüpfungsmöglichkeiten bot. Die Aufgabe forderte von ihm eine Heimatentsagung, ein Erkennen, Durchdrängen, Erarbeiten eines fremden Weltbildes. Paul Cézanne und Auguste Rodin brauchten nur aus dem reichen Schatz der französischen Überlieferung die alten synthetischen Elemente herauszulösen und im Geiste der neuen Zeit umzuprägen. Hans von Marèes bedurfte der Unterstützung, Aufklärung, Führung von theoretisierenden Zeitgenossen wie Konrad Fiedler und Adolf Hildebrandt, da er auf für Deutsche ungewohnte Gelände ging, Paul Cézanne und Auguste Rodin besaßen die Instinktsicherheit derer, denen die Synthese aus Norden und Süden schon mehrfach geglückt war. In beiden Künstlern aus dem Ende des 19. Jahrhunderts hat der universalistische Geist der französischen Kultur eine neue Ausdrucksform gefunden. Cézanne hat den Stil Tizianischer Bacchanale wieder aufgenommen und umgeprägt. Er hat nicht wie der Venetianer einzelne trunkene Menschen dargestellt, sondern es kam ihm nur darauf an, durch drängende und sich wehrende Körper, durch greifende Arme und ausladende Beine allgemeine Bewegung zu geben, ohne sie zu

individualisieren und formal gegeneinander abzusetzen. Cézanne hat nicht wie Courbet das Persönliche in der Natur gesucht, sondern hat wie Hans von Marèes das Überpersönliche, die Einheit von Raum und Mensch dargestellt. Auch für ihn sind die Gestalten nur Objekte der Bildidee. Für die Formauflösung des Impressionismus ist er nur in seinen Anfängen Instrument gewesen. Sobald sein Wille zur Synthese einsetzte, verflackerte und versprühte die Form nicht mehr, der Malkörper wurde fest, bestimmt, in kleinen Flächen begrenzt. Die Architektur des Bildes wurde wieder klar gebaut. Auch Cézannes Kunst ist eine Mischung von abstrakt Erkanntem und konkret Erlebtem. Er hat die Kartenspieler nicht gemalt, wie sie dem Auge erscheinen, sondern die Gestalten und Gegenstände im Raum in ihrer kubischen Bedeutung im Zustand des ruhenden Seins dargestellt. Aus diesem Gestaltungswillen ergibt sich, daß der Tisch in Aufsicht, die Gestalten in Seitensicht, die Hüte wiederum in Aufsicht gegeben worden sind. Die Farbe hat keine Schwere, glüht nicht mystisch aus unergründlicher Tiefe auf, sondern blüht in jenem glücklichen Optimismus, der für das sonnige Frankreich bezeichnend ist. Die heitere Harmonie seines Wesens kommt sieghaft in den Badenden zum Ausdruck. Wie in Nicolas Poussins letztem, nicht vollendetem Werk: „Apollo und Daphne", durch ein im Halbkreis sich wiegendes Ornament von Körperformen der Durchblick auf ein beseeligendes Naturbild gegeben ist, so hat auch Cézanne in den Badenden einen Halbkreis von weiblichen Gestalten über die Fläche geführt, den die Baumstämme pyramidenförmig krönen. Alle individuellen Unterschiede in den Frauenkörpern und Baumformen sind aufgehoben. Cézanne wollte eine formale und farbige Harmonie auf der Bildfläche schaffen. Das Bild ist für ihn nur Ausdrucksform seiner rhythmischen Vorstellung.

Jede Baumform und jede Gestalt sind durch ihren Wuchs, ihre Funktion, ihr Stehen und Liegen als architektonische Glieder notwendig im Ganzen. Hier ist nicht das Abstrakte der Vorstellung allein maßgebend, sondern alle Formen sind durchglüht von sinnlichem Gefühl und spirituellem Erlebnis. Durch diese glückliche Verschmelzung ist die große und tiefe Wirkung solcher synthetischen Werke stets zustande gekommen. Wie Paul Cézanne über die Enge des impressionistischen Schulprinzips hinausgegangen ist, die entwicklungsfähigen Keime dieses Kunstprinzips zusammen mit anderen Elementen der französischen Malerei mit hinaufgenommen hat zu der synthetischen Überhöhung seiner Zeit, so hat auch Aristide Maillol den Konkretionsstil vom Ende des 19. Jahrhunderts mit dem Abstraktionsstil des klassischen französischen Jahrhunderts zu einer neuartigen Synthese vereinigt.

In den Kreisen der älteren Generation bezeichnet aber nicht nur Cézanne schon einen Drehungspunkt der Entwicklung, sondern auch Auguste Renoir. Die antiimpressionistische Gegenbewegung des Henri Matisse sowie seiner deutschen Schüler Hans Purrmann und Oskar Moll wird nicht allein aus der Kunst des Cézanne verständlich. Renoir hat lange in Parallele zu Monet, Pissaro, Sisley und Berthe Morisot gearbeitet. Seitdem er sich aber in Cannes niedergelassen hatte, verwandelte sich sein Stil. Er fand sich fast unmerklich zu Watteaus und Fragonards unverblühbarer Romantik zurück. Fragonards und Renoirs badende Frauen erscheinen wahlverwandt, wie Bilder von Brüdern, die nur Altersunterschied trennt. Wenn man jedoch die beiden Gemälde unter entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten betrachtet, so erscheint seltsamerweise das Bild Fragonards impressionistischer als dasjenige Renoirs. In Renoirs Badenden ist eine neue Formfestigkeit wahrzu-

nehmen, die dem impressionistischen Glaubensbekenntnis nicht mehr entspricht. In seinem Bilde ist die Farbe nicht mehr an den Schein der Materie gebunden, der von den Bildern Monets und Sisleys ausstrahlt. Die Farbe hat gewissermaßen einen übermateriellen Glanz gewonnen. Ihr ist eine Ausdruckskraft eigen, die nicht mehr an die Materie gebunden ist, sondern als Stimmungsausdruck über ihr schwebt: Linien, Formen und Farben bekommen wieder einen Wert, der nicht nur aus dem Augeneindruck abgeleitet ist, sondern Stimmungsausdruck des seelischen Zustandes des Künstlers. In diesem Sinne ist Auguste Renoir im Alter auch über den Impressionismus zu einer Synthese gelangt, die vorwärts weist in die Entwicklung.

Was für Paul Cézanne Nicolas Poussin und Raffael, was für Renoir Watteau und Fragonard bedeuten, wurden für Aristide Maillol Jean Goujon und Phidias.

Der Bildhauer des französischen Impressionismus war Auguste Rodin. Allein er hat sich nicht dauernd auf die Konkretion sinnlicher Eindrücke beschränkt, sondern hat in gewissen Bildnissen, vor allem in der Balzacstatue, dem Expressionismus des 20. Jahrhunderts voraneilend, durch die Konkretion seelischer Erlebnisse seine Kunst gesteigert. In Werken wie dem Kuß, den drei Schatten und anderen hat Rodin schon den Weg zu neuer Beruhigung, zu einer neuen Klassik, von der Dynamik zur Statik gesucht. An diese Skulpturen knüpfte Aristide Maillol an. Maillol ist eine französische Parallelerscheinung zu Adolf Hildebrandt. Während aber der Deutsche als Einsamer inmitten einer verwirrten Kultur den Weg zu einer neuen Klassik einschlug, war Aristide Maillol der Exponent einer allgemeinen französischen Geistesbewegung, die in Maurice Denis, Gaston Riou, Agathon, L. Dimier ihre lite-

rarischen Wortführer hatte, in der Jugend von 1905 ihre Gefolgschaft fand. Von dieser Generation hat Romain Rolland schon 1912 geschrieben: „Die Welt war auf dem Wege zu einem Zeitalter der Kraft, der Gesundheit, der männlichen Tat und vielleicht des Ruhmes, aber harter Herrschaft und starrer Ordnung. Unsere Wünsche werden es endlich herbeigerufen haben, das eherne Zeitalter, die klassische Zeit!" Dem neuen, aus der französischen Klassik abgeleiteten abstrakten Ideal hat Aristide Maillol künstlerische Gestalt gegeben. Nicht den differenzierten Ausdruck eines sublimierten Subjektivismus sucht er, sondern die im Gleichgewicht beruhigten Kräfte der Statik. Gleich Hildebrandt pflegte er das Relief. Aber die wache Sinnlichkeit des Franzosen füllt die klar silhuettierten, in reinen Konturen angelegten Skulpturen mit wärmerem Leben. Diese Kunst steht in Parallele zu Cézanne und Hans von Marèes.

Als in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts Cézannes, Maillols, Thomas, Marèes' und Fischers Bemühungen um eine Synthese aus nationalen Überlieferungen und zeitgenössischem Empfinden, aus Konservativem und Radikalem als der allgemeine Sinn der Zeit erkannt wurde, schloß sich ihnen ein großer Teil der Jugend an. Den formauflösenden Tendenzen der Zeit wurde Halt geboten.

Diese Schule ließ sich auf dem Gipfel nieder, zu dem sich Cézanne und Maillol hinaufgearbeitet hatten. Cézanne hatte sich kämpfend zum stillen Frieden der Weisheit durchgerungen. Ihm war als Preis seines Rittertums vom Geiste, gleichsam als Gnadengeschenk Gottes, die Beruhigung im Gleichgewicht geworden. Er hatte nach der Mühe und Anstrengung des Subjektivismus das Aufatmen der Seele, den Sommerfrieden, in der Reinigung und Läuterung von allen

dynamischen Kräften erkannt. Die aristotelische Katharsis, die Poussins Altersweisheit zuletzt verwirklichte, hat Paul Cézanne um die letzte Jahrhundertwende noch einmal künstlerisch gestaltet. Cézannes Spätwerke sind befreit von allem Zufälligen, Bewegten, faustischen Ringen und Suchen, sie stellen die in sich beruhigte, schicksalsmäßige Typik der Natur dar. Eine so tiefe Weisheit der künstlerischen Form will erkämpft sein und ist ungeeignet, stilbildend zu wirken. Ohne den Weg zu wollen, wollten die Schüler das Ziel. Ohne den Kampf zu wollen, wollten sie den Sieg. Ohne Cézannes Seelengröße zu erfassen, abstrahierten sie aus Cézannes Werken die Requisiten und malten synthetische Bilder, ohne sich heroisch zur Katharsis hindurchzukämpfen. Infolgedessen sind die Bilder von Emile Blot, Maurice Denis, Charles Guerin, Pierre Laprade, Jean Puy u. a., die Skulpturen von Bourdelle, Fix Masseau und Albert Marques in der Nachfolge Rodins und Maillols Werke geworden, die wohl flüchtig zu gefallen vermögen, denen aber die stilbildende Kraft fehlt.

Frankreich war von jeher der entscheidende Kreuzungspunkt von Norden und Süden gewesen. In Frankreich ist im 17. Jahrhundert die glücklichste Synthese von germanischem und romanischem Wesen erreicht worden. Infolgedessen hat sich dort die breiteste und verständnisvollste Nachfolgerschaft des Cézanne entwickelt. In Deutschland waren Hans von Marèes und Hans Thoma einsame Größen, deren Synthese auch nicht von jener klangreinen Heiterkeit und Leichtigkeit war wie diejenige Cézannes.

Hans von Marèes hat nur einen Nachfolger gefunden. Keinen Maler, sondern einen Bildhauer. Wenn man Adolf Hildebrandts Vorwort zur dritten Auflage für das „Problem der Form“ liest, erkennt man sogleich, daß dieser deutsche Bildhauer,

erfüllt von Konrad Fiedlers Gedankengängen und in Nachwirkung des aufs Große gerichteten Strebens von Hans von Marées, sich um die höchsten Ziele der Kunst müht. Er strebte schon vor Maillol dahin, die Kunst von aller subjektiven Relativität zu reinigen und wollte steinerne Sinnbilder der schicksalsmäßigen Gegensätze schaffen. So ernst, so groß gerichtet sein Wollen war, so streng er nach seiner Wiederbelebung des antiken Reliefstiles strebte, so war seine Seele doch nicht weit und tief genug, um die wiedererweckte Form mit lebendigem Gefühl zu durchglühen. Seine Kunst blieb ein schöner Nachklang der Renaissance. Seine Schüler aber, statt den Gehalt zu vertiefen und zu erneuern, verflachten die alte, von ihm wieder aufgenommene Gesetzmäßigkeit und verseichteten die deutsche Plastik.

Hans Thomas Kunst wurde ganz mißverstanden und fand allein in ihren unglücklichen Entgleisungen ihre Fortsetzung, in denen der Meister selbst eine Philistrosität des Gemütes hatte überwiegen lassen. Allein Karl Haider hat im Sinne der besten Werke Hans Thomas weitergestrebt. Die Schlichtheit und Treuherzigkeit, die unbeirrbare Sicherheit zu seiner ländlichen Primitivität gibt auch seiner Kunst etwas Rückbezügliches, das ihn einerseits mit den Altmeistern der deutschen Renaissance, vor allem mit Altdorfer, dann aber auch mit Hans Thoma verbindet. Die Gesetzlichkeit des Lebens hat er im Zusammenwirken von Naturmacht und Menschenkraft zum Ausdruck gebracht.

Im großen und ganzen aber erscheint gerade um die Jahrhundertwende in München, von wo Hans Thoma, Hans von Marées und Karl Haider ausgegangen sind, eine Flachheit in der Technik, im Erleben, im Vorstellen, sowie in den Darstellungs- und Ausdrucksformen, die tief unter dem strengen

Streben Berlins blieb, durch intensiven Subjektivismus eine Selbstverwirklichung zu erreichen. Während in München Fritz August von Kaulbach, Franz Defregger, Franz Stuck, Fritz Erler und Leo Putz eine glatte Kunst der anmutigen Oberfläche betrieben, mühten sich in Berlin Max Liebermann, Max Slevogt, Lovis Corinth, Curt Herrmann und Waldemar Rößler um die letzten Lösungen des Impressionismus.

Schöpferische Konservative.

Der Impressionismus hatte gegen Ende des Jahrhunderts eine letzte Verfeinerung im Neoimpressionismus erfahren. Die Farbenzerlegung der Neoimpressionisten ist ein weiterer Schritt zur Formauflösung. Noch nicht die Bildform, aber die Formen im Bilde wurden weiter atomisiert. Hatten Monet und Sisley noch relativ breite Pinselstriche angewandt, hatten sie ihre reinen Farben noch mehrfach übereinandergesetzt, so forderten Seurat, Signac, Croß, van Rysselberghe und in ihrer Gefolgschaft der Deutsche Curt Herrmann und Paul Baum die Eindeutigkeit und Reinheit jedes Pinselstriches. Der Farbenauftrag in ihren Bildern gleicht einem Trippeln des Pinsels über die Fläche. Die farbigen Flächen älterer Bilder sind in diesen Gemälden in Farbenpunkte und Farbenflecke aufgelöst, die unverbunden nebeneinander stehen. Daher nannte man diese Maler Pointillisten und Tachisten. Eine reinere Leuchtkraft wurde dadurch erreicht. Aber die Festigkeit der Bildform wurde durch die Abgrenzung der Farbenpunkte gegeneinander, durch die Isolierung jedes Farbenpunktes weiter zersetzt.

Dieser mißglückte Stilwille wurde von einer neuen Jugend erkannt, aufgenommen, sowie konsequenter und großartiger durchgeführt. Man fühlte allgemein, daß mit den Mitteln der Auflösung, Teilung, Zerlegung eine neue Bildform sich nicht erreichen lasse. Für die neue Bildform aber hatte Cézanne eindrucksvolle Vorbilder gegeben. An sie knüpfte Henri Ma-

tisse an. Matisse war aufgewachsen unter Eindrücken des Impressionismus. Die verarbeitete er in den ersten Jahren seines Schaffens. Nachdem er Cézanne und Renoir kennen gelernt hatte, wandelte sich sein Stil. „Ein rascher Überblick über die Landschaft", schrieb Matisse einmal, „gibt von ihr nur einen Moment aus ihrer Dauer. Indem ich ihren Charakter herausarbeite, will ich mich gerne der Gefahr aussetzen, an Reiz zu verlieren und dafür an Stabilität zu gewinnen." Die Darstellung des Charakters eines Naturvorbildes hatten Impressionisten und Neoimpressionisten niemals angestrebt. Und was an Stabilität in ihren Bildern vorhanden blieb, ist lediglich eine Nachwirkung der klassischen Tradition Frankreichs. „Meine Zeichen," fährt Matisse fort, „sollen sich so das Gleichgewicht halten, daß sie einander nicht stören: die Beziehung der Töne läßt sich in der Weise durchsetzen, daß sie die Töne statt zu unterdrücken, unterstützt." Matisse lehnt also ab, Natureindrücke illusionistisch vorzustellen, er lehnt ab die Illusion der Natur, wie sie erscheint, zu geben. Er will dagegen die typische Gestalt im unendlichen Raum darstellen. Das ist der Sinn seiner großen in zwei, durch eine Kurve getrennten Farbschichten angelegten Panneaus im Hause Stschukin in Moskau. Allein in dem riesenhaften Format wirkt die Bildfläche leer, und die großen Wandgemälde erscheinen wohl farbig leuchtend, aber als Form und Gehalt wie tote Dekorationsstücke. Bedeutsamer sind die Zeichnungen und kleineren Staffeleibilder des Künstlers. Die Zeichnungen sind klar im Kontur, bestimmt, rein und wohllautend in der Linie. Sie treiben aber nicht rundplastisch die Form heraus, sondern binden die Formen in die Fläche. Das ist das Entscheidende auch für seine Staffeleimalerei. Er schafft nicht in Licht und Schatten modellierte Illusionen, sondern setzt die Erscheinung

— und zwar in ihrer typischen Form — wie Renoir im Alter farbig in die Fläche um. Darin liegt der für die Gegenwart neue Bildgedanke. Er ist nicht absolut neu. Er ist ebensowohl in Poussins Bacchanalen als auch in Cézannes und Renoirs Spätwerken zum Ausdruck gekommen. Diese Traditionsverbundenheit gibt uns das Recht, Matisse als konservativ zu bezeichnen. Der radikale Teil seines Wesens liegt unterhalb der Weiterführung von Überlieferungen der französischen Kunstentwicklung, in der konzentrierten Primitivität seiner Liniengerüste und seinem blühenden Farbenreichtum.

Während die Farbflächen der großen Wandbilder leer wie farbige Flächen von Plakaten erscheinen, unterstützt in den Staffeleibildern eine Farbe die andere, und immer neue Glut scheint vom Farbinnern heraus die einzelnen Töne zu erhitzen. Die Farben schließen sich nicht wie bei Rubens und Delacroix zu einem Tongemälde zusammen, sondern stehen, durch keine Schattierungen verbunden, wie ein leuchtendes Gerüst auf der Fläche. Diese glutvoll brennende Farbenarchitektur bestimmt den Wert des Bildes und nicht die Illusionskraft der Raumgestaltung.

Auch die Kubisten leiteten ihre Kunst von Cézanne ab. Sie übernahmen von Cézanne, was der große Synthetiker aus der französischen Klassik herausentwickelt hatte: die Überwindung der Naturformen durch das Herausarbeiten des Typischen, das Streben nach einer Linieneinheit der Bildform. Wie sich aber auf Poussins Kunst im 17. Jahrhundert auch der abstrakte, durch starre ethische und ästhetische Postulate hindurch destillierte Akademiegeist entwickelte, so hat sich auf Cézannes Kunst auch der abstrakte, mit planimetrischen und stereometrischen Gebilden spielende Kubismus entwickelt. Beide Male wurden von klein gesinnten Epigonen aus dem Werk

eines großen synthetischen Geistes Theorien abgeleitet, die allerdings in Poussin und Cézanne vorhanden sind, aber in ihren Werken nur eine dem Ganzen dienende Bedeutung haben, während die Epigonen sie zu einem Dogma der gesamten Bildform erhoben.

Cézanne hat einmal gesagt: „Man suche in der Natur stets nach den Grundformen, nach Zylinder, Kegel und Ellipse, so daß jede Seite eines Gegenstandes oder einer Fläche nach einem Mittelpunkt hinführt." Dieser Grundsatz war für ihn nur ein Grundsatz. In dem Stilleben von 1889, das S. Fischer in Berlin besitzt, hat er dieses Prinzip besonders deutlich sichtbar gemacht, indem er unter Vergewaltigung der Perspektive in den Früchten und in den Vasen diese Grundformen betonte. Die Kubisten haben diese Forderung Cézannes zu dem alleinigen Prinzip ihrer Kunst erhoben und die Malerei zu einer Akademie für die Aufteilung aller Gegenstände in Zylinder, Kegel und Ellipsen gemacht. Durch eine solche begriffliche Aneinanderreihung der verstandesmäßig erfaßbaren Vielseitigkeit eines Dinges kamen sie zu einer neuen Abstraktion. Pablo Picasso und Georges Braque gingen sogar so weit, daß sie nicht mehr die Gegenstände selbst malten, sondern ihre Grundformen in Pappe ausschnitten, diese Pappteile übereinander legten und sie mit ihren sich kreuzenden Schlagschatten malten. Cézannes Grundsatz wurde auf diese Weise ins Absurde getrieben. Dadurch wurden Bilder zu rätselhaften algebraischen Formeln, die sich der sinnlichen Anschauung entziehen. Sie bereiten dafür dem Auge den Reiz tonharmonisch oft feingestimmter Teppichwirkungen.

Der erste kubistische Maler war der in Paris lebende Spanier Pablo Picasso. Er hat zusammen mit den schalkhaften Literaten Max Jacob und Guillaume Apollinaire den Kubismus

erfunden und die Kreise der zopfigen, pedantischen, dogmatisierenden Akademiker derart verblüfft, daß sie in diesen konstruierten Formgebilden ein Bild ihres eigenen Dogmatismus zu erkennen glaubten.

In den frühesten Bildern Picassos läßt sich noch das Vernünftige der Bewegung erkennen. Durch die Herausarbeitung der kubischen Skelette der Formen sollte dem Bildgefüge eine strengere Haltung gegeben werden. Als aber nach den ersten Versuchen ein Spiel mit geometrischen Gebilden auf der Bildfläche einsetzte, das Kunstwerk zu einem Bilderrätsel wurde, war aus der vernünftigen Reaktion gegen die Illusionskunst, gegen die formauflösenden Tendenzen des Impressionismus ein grotesker Unsinn geworden. Die Schwierigkeit in der Erschaubarkeit der kubistischen Bilder hätte wenigstens durch eine von innerem Gehalt ausgehende starke seelische Erschütterung belohnt werden müssen. Allein aus kubistischen Bildern ist alles Seelische herausdestilliert worden. Die geometrischen Formen haben nur einen Wert an sich, und das ist als Kunstgenuß etwas wenig.

Die Händler, die den Kubismus in Deutschland einführten, haben geflissentlich bei uns den Glauben zu erwecken gesucht, daß in Frankreich alle Kreise der Jugend diese Kunstrichtung anerkennen und daß Zurückhaltung dem Kubismus gegenüber gleichbedeutend mit Rückständigkeit sei. Demgegenüber ist es gut, einmal auf die Äußerung eines französischen Kunstschriftstellers hinzuweisen, der zwischen den Parteien steht. Louis Vauxcelles schrieb im November 1917 über den Kubismus: „Quel fatras de théories! Quelle prétentaille d'arguments! Cependant, on attendait d'année en année l'œuvre maîtresse qui devait subjuguer la critique et désarmer le sarcasme. Il y aura tantôt dix

ans de cela. On l'attend encore. On l'attendra longtemps. — Est-ce à dire que le cubisme ne soit ou n'ait été qu'un phénomène morbide, et que rien de ce qu'il prétendit être ne vaille la peine d'être discuté? Ah! non, certes, et nous estimons qu'on ne saurait faire aussi bon marché d'une manifestation picturale dont l'étendue et la durée suffiraient à retenir l'attention d'un historien de l'art. Le cubisme a son déterminisme, qui est très net. On y démêle tout d'abord un absolu dédain de la nature, s'opposant au panthéisme fervent des impressionistes. On y reconnaît ensuite le souci de décrire, — au delà de l'image plastique, — des formes et des volumes réels, puis d'autres que suscite la vie ou que suggère la pensée. Les cubistes s'ingénient à exprimer des sensations indépendantes du sujet qu'ils traitent, en dehors de toute préoccupation de perspective dans le but, d'ailleurs louable, d'échapper à la méchante anecdote. Ils se considèrent un peu comme peignant dans le temps et dans l'esapce — l'espace à quatre dimensions, vers lequel leur idéal a si fâcheusement plafonné."

Um dieselbe Zeit, da diese Worte geschrieben wurden, entbrannte in Paris ein Streit über den Erfinder und die wahren Vertreter des Kubismus. André Lhote, Metzinger und Juan Gris beanspruchten in einer öffentlichen Erklärung dieses Recht. Ihnen trat Guillaume Apollinaire entgegen, der stolz versicherte: „J'ai été le guide esthétique de la plupart des jeunes peintres, qui, aujourd'hui, tentent de me renier. Les premiers cubistes étaient Pablo Picasso, Juan Gris et Metzinger. Ils ont commencé à faire du cubisme sous ma guide. Je les ai défendus, seul contre tous, par la plume et

par la parole.“ Also — ein Literat erhebt den Anspruch auf die Erfindung des Kubismus. Eine etwas komische Selbstverurteilung dieses Manierismus. Picasso hat inzwischen seine Freunde dadurch enttäuscht, daß er sich zum Akademiestil zurückgefunden hat. Immerhin haben die Kubisten allen denen, die Cézanne folgten, ein neues Empfinden für die kubischen Werte der Formen vermittelt. Das Bedeutendere aber, was Cézanne der jungen Generation hinterlassen hat, ist der Sinn für „les grands rapports“ — die Relativität jeder Linie, jeder Form und jeder Farbe.. Auf Cézannes Bildern steht jede Form und jede Farbe nicht nur in einem bestimmten Verhältnis zu der Nachbarform und -farbe, sondern auch zu der Gesamtform und der Gesamtfarbe. Die Eingliederung des einzelnen in das Ganze ist das Wesen der Cézanneschen Synthese.

Die Franzosen André Derain, Albert Marquet, Le Fauconnier, Tobeen und andere haben versucht, die Tradition aufzunehmen und sie mit den vernünftigen Anregungen, die im Kubismus des Cézannes liegen, zu verschmelzen. Diese Jugend müht sich um eine neue Synthese. Nicht wie die Synthetiker der Gotik gießen sie in die abstrakten Formen einer Idee lebendige Sinnlichkeit, sondern die sinnlich kräftige Anschauung, die Unmittelbarkeit des Erlebens ist bei diesen Kindern der Impressionisten das Primäre. Ihre theoretischen Erkenntnisse, ihr Suchen nach dem Sein der Dinge, ihr Drang nach Vereinfachung und Klärung führt sie dazu, von der konkreten Erscheinung so weit zu abstrahieren, wie es ihre Veranlagung bedingt. Ihre Werke gewinnen dadurch an kompositioneller Organisation, an Tiefe der absoluten Deutung der Erscheinungen und an Kraft des Ausdruckes. Die Richtung ihrer Kunst geht auf eine neue Klassik zu.

André Derain ist den Pariser Kubisten kameradschaftlich verbunden. Sein warmes Temperament und seine starke Ursprünglichkeit haben ihn vor dem Manierismus eines pedantischen Dogmatismus bewahrt. Er begann ähnlich wie Matisse damit, Lichtwirkungen durch die Aufreihung reiner leuchtender Farben zu interpretieren. Cézanne entnahm er Anregungen zum strengen Aufbau des Bildes. Aus seinen Beziehungen zum Kubismus entwickelte sich ihm der Sinn für die Konstruktion der Körper. Da es ihm nicht darum zu tun war, abstrakte Theorien zu illustrieren, sondern in Anwendung aller Erkenntnisse im Bilde sein weites und reiches Naturgefühl auszuprägen, und da er obendrein immer den Pantheismus von Nicolas Poussin und Claude Lorrain im Geiste bewahrte, so mühte er sich von vornherein, das neue Körpergefühl im Räumlichen zum Ausdruck zu bringen. Sein heroisches Raumgefühl gewinnt durch die mannigfaltige Abwandlung des Kubischen eine besondere Gestalt. Die Formen bauen sich in reicher Abwandlung auf, überfüllen aber niemals das Raumbild, so daß immer wie bei Claude die stille Größe der Freiheit und Weite erhalten bleibt. Wie in seinen Landschaften sucht er auch im Stilleben die Bescheidenheit der Form im großen Sein des Raumes vorzustellen. Aus einer großen Einfalt des Gemüts strömt seine Kunst.

Ihm verwandt erscheint Vlaminck, von dem Gustave Geffroy einmal schrieb: „Je vois chez lui un retour de plus en plus marqué à la peinture expressive, un développement continu d'une sensibilité particulière par des formes sommaires.“ Wie Derain gibt er das Vielfache von Natureindrücken in einer Vision. Die Einzelheiten der Formen faßt er im Typischen summarisch zusammen. Wie Derain sucht er Stimmungen zu konkretisieren. Aber Derain ist heiterer,

leichter und apollinischer. In Vlaminck wirkt zuweilen eine fast nordische Schwermut. Darum sind seine Farben auch schwerer, erdiger, trüber. Seine Landschaften sind erfüllt von starkem Gefühl.

Albert Marquets Pariser Stadtbilder sind licht und hell. Dieser Künstler hat die Kunstprinzipien von Matisse in Schilderungen von Paris angewandt. Auch er sucht das Typische der Formen im Bilde herauszuarbeiten. Zu Picasso und seinem Kreise hat er keine Berührung.

Während Derain und Vlaminck die Prinzipien des Kubismus gewissermaßen im Vorübergehen aufnahmen und schnell verarbeiteten, haben Le Fauconnier, Albert Gleize, Fernand Leger und Delaunay sich tiefer in die Umprägung der Form, wie die Kubisten sie anstrebten, eingefühlt. Diese Maler opferten, wie auch Derain und Vlaminck, nicht die dreidimensionale Raumillusion im Bilde. Sie leiteten aus Picassos Theorien das Prinzip ab, jede Form von allen vier Seiten zugleich zu erfassen, um dadurch der Endgültigkeit des Formtypus näherzukommen. Auf Le Fauconniers Abundantia und Delaunays Eiffelturm sind die Formen aus fest gefügten Würfeln und Prismen gebaut, die wie Klötze eines Steinbaukastens aufeinandergesetzt sind. Dadurch wird dem Bildgefüge eine neue Stabilität gegeben. Daß diese Versuche, um die Form gewissermaßen herumzugehen und sie von allen Seiten zu packen, nur Versuche geblieben sind, liegt nicht an dem Mangel an Begabung der einzelnen Künstler, sondern vielmehr an der Begrenzung unserer Augenstellung und an der Begrenzung, die der Flächencharakter der Leinwand in sich trägt.

Den Weg der Befreiung aus diesen Zielüberspannungen der Kunst fand der junge baskische Maler Tobeen. Er hat sich

in seinen Anfängen im Kubismus versucht. Allein er verfiel niemals in einen starren Dogmatismus. Eine weitere Entwicklungsstufe brachte ihn in Parallele zu Le Fauconnier und Delaunay. Seine Zirkusreiterin stellt eine interessante Kombination von Picassos und Delaunays Versuchen dar. In späteren Landschaften, vor allem aber in seinen beiden großen Wandgemälden „Ruhe" und „Arbeit" hat er alle mühseligen Versuche seiner Kameraden durch eine glückliche Synthese überhöht, die in ihrer feierlichen Größe konservativ erscheint, in ihrer Leuchtkraft der Farben und in ihrem edlen Linienrhythmus den Geist der Gegenwart ausprägt. Dadurch, daß in den beiden Panneaus die groß gesehenen Gestalten nicht in willkürlichen, zufälligen Stellungen liegen oder stehen, sondern in ihren Linien und Flächen eine ruhige, beruhigende Komposition ergeben, die einmal schaffende Arbeit, das andere Mal das Gefühl der Rast nach getaner Arbeit instinktmäßig vermitteln, ist das alltägliche Geschehen einer schaffenden und rastenden Arbeitergruppe zu einem Typischen erhoben. Diese schlichte Kunst hat obendrein einen allgemein verständlichen Charakter. Diese Bilder Tobeens würden ebenso wie Derains Landschaften geeignet sein, ein modernes Volkshaus zu schmücken.

Henri Matisses Kunst hat vielfältig befruchtend auf das junge Geschlecht Frankreichs gewirkt. Man könnte eine lange Reihe von Künstlern aufzählen, die von Matisse dieses oder jenes übernommen und es weitergebildet haben. Allein eine starke Persönlichkeit läßt sich in diesem Kreise bis 1914 nicht herausheben. Dagegen ist es bemerkenswert, daß einige deutsche Maler an das neue Bildgefüge von Matisse angeknüpft und dadurch versucht haben, mitten im Sturm und Drang des Futurismus, Kubismus und Expressionismus in

Deutschland eine rein malerische Kultur aufrechtzuerhalten: Oskar Moll, Hans Purrmann und Fritz Ahlers-Hestermann. Sie sind, so seltsam es klingen mag, in dieser verwirrten, chaotischen Zeit die Konservativen. Im Zusammenhang dieser hier entwickelten Gedanken aber wird es einleuchten, daß sie unter die Konservativen gerechnet werden, da das Konservative hier nicht mit reaktionär gleichgesetzt ist, sondern als ein Weltbild bezeichnet wurde, in dem die lebensfähigsten Gedanken und Erkenntnisse aus der Vergangenheit unserer europäischen Kultur als Basis für den künstlerischen Ausdruck der Gegenwart gewonnen werden. Wie Cézanne und Matisse in kausaler Folge den Weg der Entwicklung fortsetzten, so bauten Moll und Purrmann auf Renoir und Matisse auf. Sie brachten eine in Deutschland nie gesehene Farbenfreudigkeit in die Malerei. Ihre Farben leuchten und brennen, wie Farben auf deutschen Bildern zuvor nicht in solcher Reinheit gestrahlt haben. Oskar Moll ist vielleicht am tiefsten in Matisse eingedrungen, hält sich aber auch am strengsten an den Franzosen. Purrmann ging über die sinnlich-dekorative Wirkung der Farbe hinaus, blieb nicht nur auf der Fläche, sondern suchte z. B. in seinem „Atelier“, ähnlich wie Derain in seinen Landschaften durch die Darstellung der Dinge im Raume eine neue Naturwahrscheinlichkeit zu gewinnen. In seinen Akten hat er Einflüsse von Renoir und Matisse verschmolzen.

Die sympathischste Erscheinung dieses Kreises ist der junge Fritz Ahlers-Hestermann, der die Kultur eines echten Hamburger Patriziersohnes künstlerisch zum Ausdruck bringt. Er ist kein Revolutionär. Die großartige Geschichte Hamburgs, die sich in gepflegter Gesellschaft von dem Vater auf den Sohn forterbt, macht ihn ungeeignet zu futuristischen

Manifesten, zu proletarischen Freiheitsallüren. Ahlers-Hestermann ist ein Weltmann, der in Paris mit sicherem Instinkt alles Lebendige in Vergangenheit und Gegenwart aufnahm. Er vertiefte sich in Renoir und näherte sich Matisse. Er sah Derain und Vlaminck an der Arbeit und hat im Anschluß an sie seinen Weg gefunden. Gerade an ihm erkennt man den Weg alter Kulturüberlieferung. Sein Hamburgertum gab seiner Kunst die bestimmte Zielsicherheit, die klare Linie. Niemand fügt sich besser als er dem Attribut des schöpferischen Konservativen. Seine Bilder sind klar und streng gebaut, halten sich aber frei von allem Dogmatismus. Er tut der Natur keinen Zwang an. Er ordnet alles, was Kubisten und Expressionisten ihn lehrten, der Klarheit der Bildarchitektur unter. Diese strenge Reinheit des Bildgefüges ist erfüllt von einer Wärme, die in ihrer Ursprünglichkeit die Sympathie des Beschauers weckt. Er zeigt besser als Purrmann einen Weg, auf dem die deutsche Malerei zu einem Niveau gelangen kann.

Eine Sonderstellung nimmt Karl Hofer ein. Auch ihn verknüpfen vielfältige Bande mit den Geisteshelden der Vergangenheit. Auch er hat aus den kausalen Zusammenhängen des Gewesenen mit dem Gegenwärtigen einen neuen Stil entwickelt, in dem er einer neuen Klassik zustrebt. Er schöpfte aus Greco und Cézanne und strebte nach einer Erneuerung des Hans von Marèes. Henri Matisse blieb ihm fremd.

Die Malerei der Moll, Purrmann, Röhricht und Ahlers-Hestermann ist sonnig, festlich heiter und leichtbeschwingt im Vergleich zu dem schweren und grüblerischen Ernst Karl Hofers. Ein Eklektiker? — Gewiß tritt er in dem „Gefangenen" als Epigone vor uns, aber auch als ein Künstler von Format. Der „Gefangene" könnte als Untertitel eine „malerische Varia-

tion über Greco" bezeichnet werden. Allein dieses einschränkende Werturteil muß erweitert werden. Hofer hat Greco nicht äußerlich nachgeahmt, sondern aus irgendeiner inneren Wahlverwandtschaft heraus eine Greco ähnliche Ausdrucksform gefunden. Hofer ist kein äußerliches Talent. Ein Flachkopf kann nicht so inbrünstig, wie er es seit zwanzig Jahren tut, eine Synthese von Marèes und Cézanne suchen. Ob diese ernste aber auch krampfhafte Steigerung seines Wesens jemals zu der Einfalt in sich selbst beruhigter Harmonie gelangen wird, bleibt zweifelhaft. Vielleicht wird nie von seinen Bildern ein Frommsein ausströmen, vielleicht immer nur ein Frommwerden-Wollen. Vielleicht wird Hofer dauernd ein Suchender bleiben. Aber ist er nicht gerade darin ein Deutscher, unser Bruder? „Wir sind nichts; was wir suchen, ist alles," sagt Hölderlin. Gestützt auf Hans von Marèes und Paul Cézanne steht dieser im Konservativen verankerte Künstler da und richtet den Blick über die Gegenwart in die Zukunft, ein ewig Werdender.

Diese Geistesstimmung macht den Künstler schwerblütig und düster. Ihm fehlt apollinische Heiterkeit. Schwerflüssig ist sein Pinselstrich, und erdigdunkel sind seine Farben. Und nun wird neuerdings die Trübheit seiner Bilder noch mit lastenden Stimmungsarten behängt. Die Kahnfahrt ist eine Zusammenballung leidender menschlicher Seelen. Die Formen der Körper sind beladen mit den schwermütigen Empfindungen eines grüblerischen Einsiedlers. Nur ein Nordländer kann in schmerzlicher Sehnsucht sich so verzehren. Das Südweh des Goethekreises fand lichtere, leichtere, heitere Ausdrucksformen.

Mehr von jener Heiterkeit unseres klassischen Zeitalters strahlen einige Bildhauer Deutschlands aus. Während Hofer

in resignierter Trauer einer verlorenen Welt nachzuträumen scheint, haben Hermann Haller, Georg Kolbe und Fritz Huf die klassische Form mit den Gefühlswerten unserer Zeit zu füllen versucht. Als Gegenbewegung gegen die formauflösenden Tendenzen, gegen die Kristallisation des flüchtigen Scheins in malerischen Impressionen suchen sie aus den Erfahrungen aller Zeitströmungen das ruhende Sein der Formen, das Typische einer Erscheinung in einem klaren, bestimmten Aufbau, in reinen, ungebrochenen Linien vorzustellen. Die Kunst dieser Bildhauer ist konservativ. Sie orientierte sich an der Klassik. Aber sie ist nicht akademisch, eklektisch, nüchtern und reaktionär wie die Professorenplastik des 19. Jahrhunderts, sondern sucht die vielfältige Mannigfaltigkeit des Gefühlslebens unserer Zeit in die neuklassische Form zu gießen. Im Bildnis wird das Typische mit den feinen Nerven der modernen Psychologie erfaßt. Der Kontur gewinnt erneute Bedeutung, wird aber gefühlsmäßig belebt. Die Formen werden wieder breit und massig. Nicht der matte Kontur und die leeren Formen des Apoll von Belvedere werden Vorbild, sondern Werke wie die Geburt der Aphrodite und die Berliner Göttin. Formenmelodien und lebendiger Rhythmus, wie Renoir sie in seiner wundervollen Venusstatue entwickelt hat, können als Sinnbilder dieses Neugriechentums gelten.

Georg Kolbe hat diesem Streben schon während der Hochflut des Impressionismus nachgegeben. Inzwischen ist er vom Expressionismus überholt worden. So steht er inmitten zweier Strömungen, ohne sich zu der einen oder anderen rechnen zu können. Das mag seiner Tageseinschätzung schädlich sein. Von einem höheren Standpunkt aus gewinnt er dadurch nur; denn er steht über jeder Modebewegung. Er

ist aber nicht so zeitfremd, als daß er von allen Kunstrichtungen nicht gelernt habe. Alle Erfahrungen und Erkenntnisse hat er untergeordnet dem Streben nach Formklarheit und Inhaltsfülle. Seine „Sklavin" zeigt, daß er beides zu geben vermag.

Hermann Hallers Entwicklung steht in Parallele zu derjenigen von Aristide Maillol. Er empfand, daß eine Weiterbildung der Rodinschen Kunst nicht mehr möglich war. Nebenbei wirkte auch in ihm der allgemeine Drang nach Synthese, nach neuer Formklarheit, und so fand er seinen Weg. Haller suchte nicht den vibrierenden Schein der Oberfläche darzustellen, sondern das vegetativ Gewachsene, das ewig Gültige der Formen zum Ausdruck zu bringen. Das ist ihm wundervoll gelungen in einem weiblichen Akt und in den Figuren, die er für das Kunsthaus in Zürich geschaffen hat. Der Kontur zerfließt nicht mehr wie in Rodinschen Skulpturen im Licht, sondern hat eine absolute Bestimmbarkeit, wie auch die Formen seiner Plastiken einen absoluten Charakter tragen.

Noch entschiedener beschreitet der junge Fritz Huf diesen Weg. Sein Mädchenakt läßt im besonderen den Vergleich mit einer Plastik von Renoir zu. Es scheint, als habe hier sich Renoirs stehende Venus niedergelegt. Es ist zweifelhaft, ob Huf die Altersarbeit von Renoir gekannt hat. Aber das eine Werk soll auch nicht in Abhängigkeit von dem anderen gebracht werden. Die Parallelsetzung beider zeigt einerseits Renoirs Bedeutung an sich und andererseits, daß ein Greis und ein Jüngling ohne gegenseitige Berührung miteinander aus der gleichen Zeitstimmung heraus, aber in geographisch anderen Zonen zu dem gleichen Formgedanken gelangten. Fritz Huf hat in seinen Bildnissen Kolbes, Gulbranssons und

Werfels einen neuen Porträtstil gefunden, in dem sich impressionistisches und expressionistisches Wollen glücklich verschmelzen. Die Geschlossenheit der Form ist vollendet. In diese Harmonie ist der persönliche Charakter lebensvoll eingefügt.

Wie ein Hauch, wie ein Astralleib liegt über allen Gestalten dieser drei Künstler eine heimliche Sehnsucht nach einer neuen Klassik — ein nach vielen Irrfahrten geläutertes Sich-zurückfindenwollen zu Phidias.

Ahnenwechsel.

1890 wurde Walzer getanzt, 1910 lebte die erotische Werbung sich im Tango aus. „Was sind die albernen Pas und Pirouetten unserer Baletteleven, was ist der europäische Tanz einer vergnügungssüchtigen Gesellschaft gegen die Berauschtheit und Hingerissenheit der Derwische, gegen die wahnsinnige Verzückung der primitiven Menschen?" schreibt Paul Erich Küppers einmal. 1890 herrschte „die gute Sitte"; 1910 galten nicht nur Freiheit, sondern auch Zügellosigkeit als Kennzeichen der Geistesaristokratie. An Stelle der Bindung des Gesetzes trat die Ungebundenheit des freien Willens: Emanzipation des Kindes, der Frau, der Klassen, des Einzelnen aus zusammenfassenden Ordnungen, der Seele aus der erstarrten Gesetzmäßigkeit der Kirchengemeinschaften, Emanzipation des Künstlers aus der Norm des Akademismus.

Dieser allgemeine Umbildungsprozeß erschütterte alle bisherigen Ideale der europäischen Kultur. Nicht laute Proteste gegen die abstrakten Bildungsideale des 19. Jahrhunderts erhoben sich, sondern die Ideale, die mehr und mehr zu lichtschwachen Schemen geworden waren, verblaßten unter der Winddrehung und erloschen.

Die Namen von Raffael und Phidias verloren an Klangkraft. Ihren Werken schien alles zündende Licht entströmt zu sein. Und mit dem Verblassen dieser Ahnen versank auch das kunstvolle Gebäude, das das 19. Jahrhundert wie eine Fata morgana in Fortsetzung der klassischen Kunst als wegweisendes Idealbild an den Himmel gezaubert hatte.

Raffael und Phidias — sie hatten ihre Schuldigkeit getan und mochten gehen!

Erst wenn man sich die fortschreitende und durchgreifende Wandlung der Generation um 1900 in ihrem Verhältnis zur Vergangenheit vergegenwärtigt, vermag man die Bestrebungen Cézannes um 1900 in ihrer ganzen heroischen Größe zu erfassen und zu bewerten. Obwohl schon zu seiner Zeit ein leichter Wind gegen alles Klassische einsetzte, obwohl um 1900 schon ein heftiger Sturm gegen die Klassik blies, hat er sich zu Raffael und Poussin bekannt, hat er in dem Bewußtsein, daß die höchste Vollendung die Gebundenheit zur Voraussetzung haben muß, das Prinzip der Freiheit der Gesetzmäßigkeit geopfert, als wollte er vor dem Nahen des großen europäischen Chaos für die Kultur des 19. Jahrhunderts einen prachtvollen Schlußakkord finden. Seine Jünger und Nachfolger, Matisse und Derain, Purrmann und Hofer, stehen inmitten der Weltverwirrung und versuchen alles, was das 19. Jahrhundert gedacht, geplant, versucht und erreicht hat, hinüberzuretten in die neue Zeit, den kausalen Zusammenhang zwischen der Vergangenheit und der Zukunft der europäischen Kultur weiterzuspinnen.

Aber die Zeit geht weiter. Über Europa stürmen Winde aus Asien, aus Afrika und beiden amerikanischen Weltteilen. Dieses Windwehen aus allen Richtungen hat die Einseitigkeit unserer abstrakten Bildungsideale gebrochen. Vielfältige neue Vorbilder wurden auf dem europäischen Kulturboden errichtet.

Fragen wir nach den Gründen dieses Zusammenbruchs der europäischen Bildung von 1870 und der sich daranschließenden Umformung, so braucht man nur die Stationen dieses Wandlungsprozesses zu bezeichnen, die die fünf Namen Nietzsche, Vaihinger, Bergson, Simmel und Kayserling bedeuten.

Die Philosophie von Friedrich Nietzsche und Hans Vaihinger hat das Bildungsideal von 1870 in seinen Grundfesten erschüttert. Der Wirkungskreis von Hans Vaihinger hat einen kleinen Radius. Der Radius von Friedrich Nietzsches Wirkung ist unermeßlich. Die hochgespannte Ichseligkeit seiner Zeit überhörte die Mahnung: „Erhaltung der Tradition ist alles", sie entnahm Stärkung allein aus den scheinbar so individualistischen Zügen Nietzsches. „Und wer ein Schöpfer sein will im Guten und im Bösen, der muß ein Vernichter erst sein und Werte zerbrechen." Diese Worte zündeten. Nietzsches Skepsis gegen das siegreiche Preußen, gegen das Reich machte Eindruck, weil manche bereits im Unterbewußtsein die Hohlheit, die Hoffahrt, das falsche Pathos in Reichsdeutschland fühlten. Nietzsche hat mit Hammerschlägen das katholisierende, absolutistische Herrscherideal und das glanzlose, abstrakte Bildungsideal von 1870 zertrümmert. Er wurde der Umwerter aller Werte.

Während Nietzsche gegen das abstrakte Bildungsideal stürmte, das aus verstandesmäßiger Erkenntnis mühsam konstruiert war, untergrub Hans Vaihinger die Basis, auf der es stand, durch seine Erkenntnistheorie. In seiner Philosophie des Als ob stellte er alle Ideale, also auch den Dogmatismus des humanistischen Eklektizismus, als abstrakte Fiktion hin. Wenn auch Vaihingers Buch, das 1876/77 entworfen wurde, erst 35 Jahre später an die Öffentlichkeit gelangte und also von ihm vor 1910 nur eine begrenzte Wirkung ausging, so ist er doch auch als ein Exponent der Ideenverschiebung anzusehen. Nietzsche schrieb am 20. November 1888 an Georg Brandes: „Ich schwöre Ihnen zu, daß wir in zwei Jahren die ganze Erde in Konvulsionen haben werden." Diese Prophezeiung hat sich zeitlich als unzutreffend erwiesen. Aber wie Nietzsche in diesem Vorgefühl einer gewaltigen Umwälzung seiner Zeit voraus

war, so hat Vaihinger das 1876 zum Ausdruck gebracht, was die nächste Generation mit ihrem Wollen, Fühlen und Fordern eigentlich meinte. Seine fiktive Betrachtungsart wirft merkwürdige Schlaglichter nach allen Seiten in Kunst und Leben. Er untergrub die materialistische Weltanschauung, indem er sie als „eine nur provisorische, methodologisch erlaubte, aber nicht mit einer metaphysischen Wirklichkeit zu verwechselnde Hilfsvorstellung" hinstellte. Er brachte die Säulen, auf denen der Materialismus ruhte, zu Fall, indem er lehrte und schrieb: „Es ist eine durch die Erkenntnistheorie allmählich immer mehr zur Geltung und Anerkennung gebrachte Wahrheit, daß unsere ganze Weltvorstellung einzig und allein aus transformierten Sensationen besteht. Ist dies der Fall, so folgt daraus unmittelbar die Richtigkeit der Theorie des Relativismus; denn da die Sensationen nichts sind als unsere eigenen Veränderungen, so hat all unsere Erfahrung nur in Beziehung auf uns Gültigkeit und Wert." Allein nicht nur im Zertrümmern von Werten haben Nietzsche und Vaihinger eine Bedeutung für das Geistesleben gewonnen. Vaihingers voluntaristische Philosophie kann nicht den Anspruch auf eine Führerschaft erheben. Allein Nietzsches Übermenschentum hat keine Grenzen der Wirkung. Ernst Bertram hat in seinem Versuch einer Mythologie „alles das Große festgehalten, was der geschichtliche Augenblick unserer Gegenwart in Nietzsche und als Nietzsche zu sehen scheint"; aber er überging das traurigste und beschämendste Kapitel dieser Mythologie: die Wirkung des mißverstandenen Nietzsche im Flachland Europas. Diese Wirkung entstand überall dort, wo Nietzsche nicht in seiner Totalität erfaßt wurde, sondern in Auszügen, in einzelnen Aussprüchen, in zusammenhanglosen Brocken in die breite Masse gelangte. In der Tiefebene hatte

man nicht Zeit, Nietzsche zu lesen. Man löste mit mühelosen Fingern einzelne Sätze und Worte aus seinem Gesamtwerk heraus und erhob sie zu Schlagworten. „Der Wille zur Macht", „der Übermensch" wurden Postulate des täglichen Gebrauches von Literaten, Backfischen, sogar den Propagandisten des Kaisertums. Unehrerbietige Schriftsteller betitelten ihre Romane: „Jenseits von Gut und Böse." Jeder Jüngling berief sich auf Nietzsche. Jeder Jüngling wiegte sich in seinem gesteigerten Ich. Jeder Jüngling spie auf die entzauberten Götter und berief sich dabei auf Nietzsche, der auch geschrieben hat: „Die Kunst knüpft an die Pietät an" und „Erhaltung der Tradition ist Hauptaufgabe".

Gewiß, das Geschlecht von 1870 war in einem dogmatischen Formalismus erstarrt, aber es blickte doch mit Ehrfurcht zu seinen Ahnen auf. Die Generation von 1900 wollte mit heißem Empfinden in die Zukunft hineinbauen, ohne sich auf Ahnen zu stützen; indessen fühlte sie sich in ihrem anarchistischen Streben doch wiederum nicht sicher genug, um sich selbst zu verantworten, und so rief sie Paten aus anderen Zeiten herbei und legitimierte sich damit.

Dies Gefühl der Bodenlosigkeit, des Mangels jeglicher Basis spricht sich z. B. in den Worten aus, wie: „Der Dogmatismus liegt hinter dem, der Vaihinger durchdacht hat, er ist im Freien, ganz und gar im Freien". So schrieb ein Kritiker der Philosophie des Als ob. Um die gleiche Zeit wurden in Deutschland die Schriften Henri Bergsons*) bekannt, die ebenfalls das Signal zur Befreiung von der Alleinherrschaft der Formen des naturwissenschaftlichen Denkens gaben. Diesen beiden schloß sich Georg Simmel an, der nicht nur zersetzend

*) Eine geistreiche Parallele zwischen Vaihinger und Bergson findet sich in Arthur Lieberts „Problem der Geltung" S. 62ff.

wirkte, sondern als ein Erwecker mystischer Weltschau für die suchende Jugend Bedeutung gewann. Georg Simmels und Alfred Kerrs metaphysische Erleuchtung der Zeitprobleme, ihre — ich möchte sagen: hebräische — Dialektik haben gerade in jüdischen Kreisen Deutschlands, die eine feinere Witterung für das Kommende haben als die geistig armen Reaktionäre, ein besonderes Verdienst als Erwecker der neuen Transzendenz. Wie in Frankreich im Kielwasser Bergsons sich der Katholizismus erneuerte und damit im Menschlichen, Philosophischen und Künstlerischen Gestalten der Vergangenheit zu Führern und Vorbildern erhoben wurden, die jahrhundertelang in Vergessenheit geruht hatten, so ist in Deutschland eine Wirkung Simmels die Regeneration der katholischen Jugend. In dem Manifest des Bundes junger deutscher Katholiken, der eine Brücke zur äußersten Linken herüberzuschlagen versucht, kommt dieser neukatholische Geist zum Ausdruck. Die voluntaristische Zeitgesinnung als Reaktion gegen die nivellierenden, den Willen brechenden Aufklärungstendenzen des 19. Jahrhunderts prägt sich in folgendem aus: „Uns ist das Christentum keine Religion und Umzäunung für fromme Mucker, sondern die ungeheure, weil aus der Blickrichtung des Ewigen geschöpfte, jauchzende Bejahung des Lebens wie alles zu tiefst und eigentlich Lebendigen in Natur und Übernatur. Wir sehen in ihm die liebbrünstige Umarmung und die — alles Irdische am Ende lösende und erneuernde, immer tiefere gegenseitige Durchdringung von Geist und Stoff, Sinnlichem und Seelisch-Übersinnlichem, von Gott und Mensch, von Zeit und Ewigkeit; letztlich die große Versöhnung und liebende Zueinanderneigung, die sowohl bei den blutigen Abendröten des Golgatha-Opfers wie den österlichen Morgenfeuern fortschreitend sich vollziehende bräutliche, sakramentale Eins-

werdung Himmels und der Erde. — Wir sind uns bewußt, daß, wenn wir den Kreuzgang gegen die Finsternis ausrufen, wir ihn zunächst in der eigenen Brust auszutragen haben. Einmütig harren wir auf ein neues Pfingsten, das mit dem Sturmesbrausen vieles Alte, Tote und Moderige aus unseren Winkeln fegt und den zweitausendjährigen Baum mit jungen Blütenwundern begnadet. Christliche Erneuerung der Welt durch Erneuerung der Christenheit."

Auch dieser neue Voluntarismus suchte seine Berechtigung durch die Ableitung von Ahnen zu erweisen. Da schon in früheren Perioden der Geistesgeschichte das intuitive Erfassen der wahren Wirklichkeit über die Sinneserfahrung und rationale Erkenntnis gestellt worden waren, suchte man Vorbilder aus diesen Zeiten. Da obendrein durch das Verblassen des humanistischen Bildungsideals der Blick auf das Mittelalter freigegeben worden war und das Ethos dieser Zeit, das christliche Glaubensideal wieder an Leuchtkraft gewannen, so vollzog sich als kausale Folge der Ahnenwechsel von der Antike zur Gotik. Die Inbrunst des seelischen Gefühls im Mittelalter wurde als wahlverwandt erkannt. Wilhelm Worringer wurde der neue Erwecker der Gotik. Neben ihm knüpften mystische Lehren der neueren Zeit an die Vorstellungsweise des Mittelalters an.

Allein die gotische Seele wurde nur einer der Ahnen der neuen Generation. In dem Kampfe gegen alle abstrakten Bindungen und um die Freiheit der Menschen und den unmittelbaren künstlerischen Ausdruck des seelischen Erlebnisses gelangten alle Zeiten seelischer Intensität zur Schätzung. Schon um die Jahrhundertwende hatte man im Anschluß an die pädagogischen Reformbestrebungen dem Kinde und den künstlerischen Versuchen der Kinder eine preziöse Beachtung er-

wiesen, so daß man schon damals von einem „Zeitalter des Kindes" sprach. Nach der letzten Ideenverschiebung wurde die Frische, die Unmittelbarkeit und die Primitivität kindlicher Kunstübungen als vorbildlich hingestellt. Aber nicht genug damit. Der Erneuerungsdrang der Zeit ging so weit, daß nicht nur ein Untertauchen in die Primitivität des europäischen Kindes als Erfrischungsbad der durch abstraktes Denken verknöcherten Menschheit empfohlen wurde, sondern der Urzustand der gesamten Menschheit wurde als Postulat für die Gegenwart aufgestellt. Zuerst erschienen in England und Amerika Werke über die Negerkunst. In Deutschland hat 1915 Einstein ein Buch über die Negerplastik herausgegeben, in dem den Urvölkern in der religiösen und künstlerischen Gesinnung eine Überlegenheit zugesprochen wird. „Die Kunst des Negers ist vor allem religiös bestimmt . . . Seine Arbeit muß als religiöser Dienst bezeichnet werden . . . Arbeiter und Adorant stehen zu Gott in unmeßbarem Abstand . . . Die Transzendenz des Werkes ist im Religiösen bedingt und vorausgesetzt . . . Das Metaphysische der heutigen Künstler verrät noch immer die vorhergegangene Kritik des Malerischen und ist in die Darstellung als gegenständliche und formale Essenz einbezogen, wodurch die Unbedingtheit von Religion und Kunst ihre streng abgegrenzte Korrelativität zu einem störenden Vermischen verwirrt wurde."

Obwohl in Frankreich schon Gauguin ein Verehrer der Negerkunst war, so ist dort erst 1917 von Paul Guillaume der art nègre eine Darstellung gewidmet worden. „Il ne faut pas rire de l'art nègre," schrieb Georges Axel im Anschluß an diese Publikation am 9. März 1917 im „Bonnet rouge": „Les œuvres d'art nègre nous expriment un état d'âme primitif. Et, nous avons beaucoup à gagner en re-

pensant les notions que les primitifs exprimaient instinctivement. La race nègre est millénaire. Les nègres d'aujourd'hui sont les descendants dégénérés d'une race qui dans une antiquité perdue, préhistorique, domina le monde. Les continents, de ce temps-là ne ressemblaient pas aux continents d'aujourd'hui, et la terre, comme étouffée entre une gaine de lourds nuages, ne connaissait pas les ciels bleus et le Soleil, jamais, n'apparaissait à la Terre. — L'homme ne ressemblait guère, non plus, à l'homme de nos temps. Je passe sur les innombrables différences physiques, — marquons seulement les différences de l'âme. Bien qu'en ces temps reculés l'homme ne sût pas où commençait ce qui faisait partie de son âme, et où finissait ce qui faisait partie de son corps, il percevait à la fois les choses, qui se passent en dehors de l'espace et celles qui se meuvent dans les espaces. — Les sens et la réalité se formaient, pour lui, en d'uniques perceptions. Désirant de fixer une perception dans un morceau de bois ou de pierre friable, il ne représenta pas un être ou un objet matériel, mais il essaya d'exprimer un moment de lui-même, qui était fait à la fois de sensations matérielles et de visions intérieures. Car l'artiste primitif n'avait pas, comme l'artiste d'aujourd'hui cette idée bizarre que la réalité est faite seulement des corps visibles avec les yeux. — Or, des nègres ont gardé un peu de ce naïf et profond état d'âme primordial. Les artistes de demain exprimeront consciemment ce que les primitifs, jadis, balbutièrent instinctivement. C'est pourquoi l'art nègre, la plus instinctive expression de l'âme primitif, nous apporte à nous, très civilisés, de profonds enseignements."

Im Anschluß an diese Bewegung schweiften die Blicke zurück in die Heimat der indogermanischen Rasse. Auch dieses Ahnentum hat schon Nietzsche vorbereitet. Nachdem seine krampfartige Sehnsucht nach Größe Indien scheinwerferartig beleuchtet hatte, wurde das indische Reich des reinen Seins als Postulat erhoben. Da der Inder im Psychischen das Primäre sieht, entsprach dem aus dem Abstrakten befreiten Gefühl der Gegenwart diese Welt, die von Metaphysikern und Theosophen gefördert wurde. Einer der Wortführer dieses Ahnenkultus wurde Graf Hermann Keyserling, der in zahlreichen Schriften, zuletzt in seinem „Reisetagebuch eines Philosophen" für Indien warb. Aus der Gegenwartsstimmung heraus schrieb er die Worte: „Der Mensch muß sich erheben über sein sekuläres Erkenntnisinstrument, hinausgelangen über die biologischen Grenzen, deren klassischer abstrakter Ausdruck in Kants Kritiken enthalten ist; er muß hinauswachsen über sein bisheriges Maß, sein Bewußtsein muß, anstatt an der Oberfläche zu haften, den Geist der Tiefe spiegeln lernen, der sein Seinsgrund ist. Diese Höherentwicklung hat in Indien begonnen; daher die Wunder seiner Seinserkenntnis und Lebensweisheit. An uns ist es, sie weiterzuführen."

Diese Worte klingen wie programmatische Aufforderungen zu einem Indienkult. Es scheint, als wollte die Zeit, die eben erst alte Abstrakta abgeschüttelt hat, die sich eben der Gesetzmäßigkeit entzogen hat, von neuem sich ein Gesetz schaffen. Schon droht gerade Deutschland sich wiederum einem landfremden Postulat zu fügen.

Die Wortführer der Urvölkerkunst, des Buddhismus, des Brahamanismus und der Gotik lassen die Gesamtstruktur der Gegenwart außer acht. Wenn auch die Neugotiker und Neuinder unter uns jeden in Acht und Bann erklären, der die Ver-

wandtschaft unserer Zeit mit dem Mittelalter und der indischen Welt skeptischer beurteilt, so vermag der Fanatismus einiger Schriftsteller doch nicht die Tatsache aus der Welt zu schaffen, daß die Struktur unserer Zeit eine andere ist als diejenige jener zurückliegenden Kulturkreise.

Aber nicht nur das. Beide Epochen waren stark durch gemeinschaftliche Bedingungen. Jede indische Architektur und Plastik gibt einen künstlerischen Ausdruck von dem schöpferischen und erhaltenden Prinzip, das die brahmanische Weltschau zu einem Allgemeingut gemacht hatte, oder verkörpert die buddhistische Einheit des Alls, seinen Begriff von der Nichtigkeit und Unwirklichkeit des Daseins. Aus dem Zusammenhang mit der mittelalterlichen Weltanschauung ist der Gotiker herausgewachsen. Jedes Denkmal der Romanik und Gotik bezeugt diesen Zusammenhang. Es ist ein Irrtum, wenn man glaubt, daß die Gefühlsinbrunst des Mittelalters ohne diesen Zusammenhang greifbar wäre. Und es erscheint mir eine Vermessenheit ohnegleichen, wenn junge Künstler unserer Zeit in Parallele zur Gotik gestellt werden. Ein Mangel an Ehrfurcht vor der Größe einer geschlossenen Kulturzone liegt darin, wenn die Gegenwärtigen für ihre zügellosen Gefühlsausbrüche die Gotiker als Kronzeugen herabrufen und sich gewissermaßen auf eine Duzbrüderschaft mit den Künstlern des Mittelalters einzulassen versuchen. Nicht einmal auf das Barock trifft das zu. Auch im Zeitalter der Gegenreformation war die pathetische Gefühlsinbrunst eines Greco oder Ignaz Günther die Ausdrucksform einer einheitlichen Weltanschauung. Das christliche Ethos lieh den Künstlern nicht nur den geistigen Inhalt, sondern auch die Schwungkraft. Es handelte sich bei keinem dieser Künstler um einen Freiheitstaumel des Gefühls, sondern um eine Erhöhung des Gefühls durch die Gesamt-

stimmung der Zeit. Im Bewußtsein des Zusammenhanges mit der gesamten Weltanschauung der Zeit hatte der Gefühlsschwung der künstlerischen Pathetiker sein Korrelat. Das Pathos vom Vereinzelten in unserer Zeit wird erst seinen Sinn erhalten, wenn sich diese Einzelnen nicht vom Ganzen ablösen, und wenn die heutige Gesamtheit sich zu einer einigenden Weltschau zusammenfindet. Dann erst kann die Inbrunst jedes Einzelnen ihren Sinn erhalten. Im Mittelalter entstanden nicht zuerst die Miniaturen und die Kathedralen, in Indien nicht zuerst die Buddhastatuen; sondern die bindende Gemeinsamkeit der Religionen war zuerst da. Ihnen folgte die Selbsteinordnung Aller in die mystische vita contemplativa — auch diejenige der Künstler. Sie protzten nicht mit ihrer Individualität, sondern sie beschieden sich als Diener im Rahmen einer Gesetzmäßigkeit.

So erscheint denn der Ahnenwechsel in unserer Wachstumkrise fast wie ein frevelhaftes Spiel, obgleich er innerliche Gründe hat. Der protestantische Norden in seiner Vereinzelung des Individuums hat einmal sich durch das Trotzdem Luthers und ein zweites Mal durch den kategorischen Imperativ Kants zu einer Ganzheit hinaufdisziplinert. Die Umwertung Kants, wie sie durch Vaihinger erfolgte, zusammen mit der neuen voluntaristischen Strömung fängt alle neuen Stimmungen der Zeit auf, ist rückwärtsschauend und gleichzeitig vorwärtsblickend, denn sie läßt sich aus der europäischen Tradition ableiten und ist also konservativ und gleichzeitig radikal.

Der bezeichnendste Ahnenwechsel ist derjenige von Dürer zu Grünewald. Albrecht Dürer galt im Zeitalter des abstrakten Bildungsideals als der größte deutsche Maler. Er wurde als der künstlerische Exponent des nordischen Protestan-

tismus angesehen. Man erblickte in ihm den bedeutendsten Künstler des deutschen Humanismus. In Dürer sah man ferner den Erfüller aller akademischen Postulate. Sobald die Ideale, als deren Gestalter er galt, verblaßten, verlor auch der Maler Dürer als Vorbild seine Leuchtkraft. Für den Liberalismus und die verfallende Gestaltlosigkeit des modernen Protestantismus verloren Dürers trotzige und willensgroße Apostelgestalten die Bedeutung als Symbole. Die neukatholische „Durchdringung von Geist und Stoff, Sinnlichem und Übersinnlichem, von Gott und Mensch, von Zeit und Ewigkeit“, die „ungeheure jauchzende Bejahung des Lebens in Natur und Übernatur“ erhob den so lange verkannten Matthias Grünewald zum Ahnen. Dazu kommt, daß Grünewald einerseits als der inbrünstige Erfüller mittelalterlicher Katholizität, andererseits als ein Wegbereiter für Greco, Rembrandt, Cézanne und die Expressionisten unserer Zeit erscheint. Die Ausdruckskraft der Kreuzigung des Isenheimer Altars mußte unsere Zeit mit Bewunderung erfüllen, auch wenn das Werk nicht durch den Krieg eine besondere Aktualität gewonnen hätte. Das Drama des Bildes ist durch die milde Würde des Antonius und die stille Duldermiene des Sebastian beruhigt. Die Grablegung der Predella entwickelte Grünewalds starke Gefühlskraft. Liebevoll wird der tote Körper, in dem der Lebenswille noch nicht ganz erloschen zu sein scheint, von den Frauen behütet. In diesem von Wunden zerstochenen, leichengrauen Körper hat Grünewald grünliche und bläuliche Zwischentöne entfaltet, die unmittelbar schmerzlich wirken und in ihrer Mischung an Töne erinnern, wie sie Cézanne in unserer Zeit entwickelt hat. Im Mittelbild ist der Begriff, die Idee des erschütterndsten Todes, mit so unerhörtem Leben erfüllt, daß wir nicht nur diesen Tod miterleben, sondern auch in den Bann gerade seiner, d. h.

Grünewalds, Vorstellung von dem Kreuzestod Christi geraten. Die Formen der Natur sind hier umgebildet, gesteigert, vergewaltigt — wie z. B. die Hände Jesu und Johannis —, aber nur um die Ausdruckskraft zu steigern. Linien, Flächen, Formen und Farben sind in eine Einheit zusammengefügt, so daß eine die andere bedingt, eine nicht ohne die andere denkbar ist. Die höhere Einheit beruht in der Steigerung aller Ausdrucksmittel — der abstrakten wie der konkreten — zu einer die Wirklichkeit und das Erkennen überbietenden, überragenden Gewalt, die dem Beschauer eine Ahnung von den göttlichen Schöpferkräften im Kunstwerk aufzwingt.

Früher als Correggio in Italien hat Grünewald in harmonistischem Farbenaufbau seinen Ausdruck gesucht, d. h. er entwickelte die Farben aus einem gemeinsamen Grunde und machte Licht und Farbe zu wesentlichen Voraussetzungen der Gruppierung seiner Gestalten und der Erhöhung der Energie in der Aussprache der Empfindungen.

Im Engelkonzert wogt ein Tonmeer über die Bildfläche, in dem alle jene Farben rauschend klingen, die die Künstler unserer Zeit lieben, und in dem die „liebbrünstige Umarmung und die alles Irdische am Ende lösende und erneuernde, immer tiefere, gegenseitige Durchdringung von Geist und Stoff, Sinnlichem und Seelisch-Übersinnlichem, von Gott und Mensch, von Zeit und Ewigkeit — die bräutliche, sakramentale Einswerdung des Himmels und der Erde" beschlossen liegt.

Formzertrümmerung.

Einerseits trat hier eine Umwertung aller Werte in Erscheinung, andererseits schien es, als sollte das 20. Jahrhundert in Cézanne, Renoir und Matisse einen Neuaufbau der Kunst im Sinne des griechisch-romanisch-französischen Ideals erleben, als sollten die ersten Jahrzehnte des neuen Zeitalters einen neuen Klassizismus herbeiführen. Die Ansätze ließen das erkennen. Allein die Propheten irrten. Im Jahre 1910 trat im Anschluß an den Neoimpressionismus eine Bewegung in Erscheinung, die die Formauflösung noch einmal weitertrieb. Der Auftakt dieser Bewegung fand allgemeines Gelächter. Nicht ohne Grund. Das erste Hervortreten dieser neuen Zertrümmerungserscheinungen wirkte wie der schlechte Scherz eines gewissenlosen Zynikers. Am 20. Februar 1909 veröffentlichte ein damals gänzlich unbekannter Italiener F. G. Marinetti einen Leitartikel im „Figaro" unter dem Titel: „Le Futurisme" in dem er die Niederlegung sämtlicher Kirchen, Klöster, Schlösser und Museen und die Verbrennung aller Bibliotheken forderte.

Marinetti stellte in diesem Manifest folgende Leitsätze auf:

1. — Accélération de la vie, qui a aujourd'hui presque toujours un rythme rapide. Équilibrisme physique, intellectuel et sentimental de l'homme sur la corde tendue de la vitesse, parmi les magnétismes contradictoires. Consciences multiples et simultanées dans un même individu.

2. — Horreur de tout ce qui est vieux et connu. Amour du nouveau et de l'imprévu.

3. — Horreur de la vie paisible. Amour du danger. Aptitude à l'héroïsme quotidien.

4. — Destruction du sentiment de l'au-delà. Augmentation de la valeur de l'individu, qui veut désormais *vivre sa vie,* selon la phrase de Bonnot.

5. — Multiplication et développement illimité des ambitions et des désirs humains.

6. — Connaissance exacte de tout ce que chacun a d'inaccessible et d'irréalisable.

7. — Égalité presque parfaite entre l'homme et la femme et de leurs droits sociaux.

8. — Dépréciation de l'amour (sentiment ou luxure) due à la liberté grandissante de la femme et à sa facilité érotique qui en est la conséquence. La dépréciation de l'amour est due en outre à l'exagération universelle du luxe féminin. Je m'explique: aujourd'hui la femme aime le luxe plus que l'amour. L'homme n'aime guère la femme dépourvue de luxe. L'Amant a perdu tout prestige. L'Amour a perdu sa valeur absolue (Question complexe que je me contente d'indiquer).

9. — Modification du patriotisme, devenu aujourd'hui l'idéalisation héroïque de la solidarité commerciale, industrielle et artistique d'un peuple.

10. — Modification de la conception de la guerre, devenue la mise au point sanglante et necéssaire de la force d'un peuple.

11. — Passion, art et idéalisme des affaires. Nouvelle sensibilté financière.

12. — L'homme multiplié par la machine. Nouveau

sens mécanique. Fusion parfaite de l'instinct avec le rendement du moteur et avec les forces de la Nature amadouées.

13. — Passion, art et idéalisme de sports. Conception et amour du record.

14. Nouvelle sensibilité créée par le tourisme, les transatlantiques et les grands hôtels (synthèses annuelles de races différentes). Passion pour la ville. Destruction des distances et des solitudes nostalgiques. Dérision de la divinité *(intangible!)* du paysage.

15. — La vitesse a rapetissé la terre. Nouveau sens du monde. Je m'explique: les hommes ont successivement acquis le sentiment de la maison, le sentiment du quartier dans lequel ils vivent, le sentiment de la zone géographique, le sentiment du continent. Ils possèdent aujourd'hui le sens du monde: n'ont pas besoin de connaître ce que faisaient leurs ancêtres, mais ont besoin de savoir ce que font tous leurs contemporains. Besoin de communiquer avec tous les peuples de la terre et de se sentir à la fois centre, juge et moteur de tout l'infini exploré et inexploré. D'où le développement énorme du sens humain et le désir angoissant de déterminer à chaque instant nos rapports avec toute l'humanité.

16. — Dégoût de la ligne courbe, de la spirale et du tourniquet. Amour de la ligne droite et du tunnel. La vitesse des trains et des automobiles qui regardent de haut les villes et les campagnes nous donne l'habitude optique du raccourci et les synthèses visuelles. Horreur de la lenteur, des minuties, des analyses et des explications prolixes. Amour de la vitesse, de l'abréviation,

du résumé et de la synthèse. «Dites-moi tout, vite, vite, en deux mots!»

17. — Amour de la profondeur et de l'essentiel dans tous les exercices de l'esprit.

Wenn auch der geburts- und geldadlige Leserkreis des „Figaro" wußte, daß jeder gegen Bezahlung sich das Recht auf einen Leitartikel im „Figaro" erwerben kann, so hieß es doch in diesem Fall das Geschäft als zu hoch über den Idealismus zu stellen. Viertausend Francs sind gewiß eine schöne Summe Geldes, aber dafür die Ruhe der Abonnenten zu stören, war doch ein grausames Spiel. Das Grauen, das das Faubourg Saint-Germain durchschüttelte, wurde in den nächsten Monaten nicht gemildert, da Marinetti von Mailand aus Paris mit Manifesten überschwemmte, in denen er noch energischer die Zerstörung aller Baudenkmäler, die Vernichtung aller Museen und Bibliotheken, die Vergewaltigung der Frauen, Krieg, Mord und Totschlag forderte. Die neue Generation wollte Raum für sich, für ihre Muskeln und ihren Geist, für alles Werdende und Zukünftige.

Kasimir Edschmid hat am 15. Februar 1910 temperamentvoll die erste Phase des Futurismus erzählt: „Am sechsten März an der Rampe des Theaters Chiarelle war die Schlacht von Turin. Auf hinuntergegebene Ideen folgten ebensoviel Faustschläge. Die Futuristen gaben dreitausend Menschen ihr erstes Manifest. Es war ihre heftige Zustimmung zu dem, womit ein Jahr früher Marinetti im ‚Figaro' die dichterischen Programme aufwarf. Am neunundzwanzigsten Mai Neunzehnhundertelf im „Circolo internazionale Artistico" entwickelte in Rom der Maler Umberto Boccioni die Ideen des malerischen Futurismus auf breiter Basis. Carra, Russolo, Balla, Severini schlossen sich an. Am fünften Februar, Montags, Neunzehn-

hundertzwölf, stellten sie in Paris bei Bernheim-Jeune aus. Es ist nicht unwichtig, die Daten festzuhalten. Europa war um eine große Sensation reicher. Manche behaupteten, die Zersetzung dieses Erdstrichs habe damit begonnen. In Deutschland fand sich erst nach fünf Jahren ein innerlicher Vertreter dieser Richtung, George Croß, bedeutender scheinbar als die nationalistischen Italiener. Stichhaltig blieb nicht viel als die Mission der Zerstörung. Vielleicht war nicht einmal das wichtig, denn im Grunde ward das alles überschätzt. Es war ja nichts anderes als das Mosaik, mit dem die Impressionisten noch einzeln spielten, plötzlich in einen Ventilator zu Dutzenden gebracht und durcheinandergewirbelt. Sieht ein Genie die Welt so, wird sie dermaßen ebenfalls in allen Schönheiten strahlen, das ist sicher. Als rein künstlerisches Schema ist sie bedeutungslos. Junge Artisten, die mit Überhebung von Arbeit und Sorge gern in den großen Saal der Öffentlichkeit rasch hineinsichturnen, lassen Artikel, Satzzeichen und Frisur weg und wähnen sich Expressionisten. Es ist dieselbe Betrügerei vor dem Geist. Die Nebenumstände irritieren, diskreditieren. Die Zeit fegt das rasch in ihre Eimer und fährt es auf die Äcker hinaus, zu Gemüse und Baum. Die Futuristen waren nur ein Wind, der apokalyptisch zu wehen begann."

Wer drei Jahre darauf durch Europa reiste, fand in Madrid, in Berlin, in Rom und in Moskau fanatische Anhänger Marinettis. In allen Ländern, in allen Kunstzentren Europas waren futuristische Zirkel gegründet und trieben eine sich beständig steigernde Propaganda. Marinettis Ideen hatten im Sturmlauf Europa erobert und die Jugend begeistert gewonnen. Wer Marinettis bramarbasierende Manifeste nur als die lustigen Taten eines Schieberliteraten angesehen hat, wird anders denken, wenn er sie mit einigen Grundgedanken Henri

Bergsons vergleicht. Man spricht heute einen Gemeinplatz aus, wenn man erklärt, Bergson habe einem bestimmten Zeitempfinden Ausdruck verliehen. Insofern das richtig ist, trifft auch auf Marinettis Futurismus zu, daß er Ausdruck einer Zeitgesinnung ist. Durch diesen Vergleich soll nicht Marinetti auf die Höhe Bergsons gestellt werden, sondern nur das Phänomen der Aufnahme seiner Ideen in ganz Europa gedeutet werden. Der Futurismus ist übrigens nur ein Bruchteil der Wirkung, die Bergson ausgelöst hat. Henri Bergson hat für Frankreich die gleiche Bedeutung, die Nietzsche, Vaihinger und Simmel für Deutschland haben. Charles Péguy hat das klar ausgesprochen, als er einmal schrieb, Bergson habe die Fesseln seiner Generation gesprengt. Die Fesseln in Frankreich waren die gleichen wie in Deutschland. Die abstrakten Formen des Denkens, die motorischen Mechanismen, die aus der Vorstellung abgeleitete Gesetzmäßigkeit — das waren gerade die begrifflichen Schemen, die die Künstler in der Gefolgschaft Cézannes, Maillols, Hildebrandts wieder aufstellen wollten. Gegen diese Wiederholung eingeübter Gewohnheiten, gegen das Kausalitätsaxiom: es gibt nichts Neues in der Welt, lehnte sich der Futurismus auf. Um die endgültige Wahrheit dieses Grundsatzes für immer zu zertrümmern, sollte die Möglichkeit, an überlieferte Methoden anzuknüpfen, sie als Vorbilder zu verwerten, für immer ausgelöscht werden. Daraus erklärt sich der Bauten- und Bildersturm dieser Zeit, dem Marinetti nur als ein Exponent diente. Kein Philosoph kann für die Gefolgschaft verantwortlich gemacht werden, die sich an seine Fersen heftet. Wenn Marinetti in der naivsten und gleichzeitig brutalsten Weise Bergsons Kampf gegen die einseitige Überschätzung des Verstandes, gegen die Endgültigkeit der Begriffsbildungen und begrifflich konstruierten Vorbilder in

einem Vernichtungszug gegen alles Vergangene ausmünden lassen wollte, wenn Marinetti Bergsons Auffassung der seelischen Wirklichkeit als eines ewig sich wandelnden, grenzenlosen Fließens künstlerisch dadurch sinnfällig machen wollte, daß er als évolution créatrice die Bewegung an sich auf die Leinwand bannen wollte, so kann man nicht Bergson für diese schiefe Interpretation seines Werkes, für diese Verballhornisierung seiner Erkenntnisse verantwortlich machen. Es bleibt aber trotzdem das Abhängigkeitsverhältnis zwischen dem Futurismus und Bergson bestehen. Marinetti hat sich auf ihn berufen. Severini hat in einer verstiegenen pseudophilosophischen Abhandlung im „Mercure de France" sich auf die Schultern von Malebranche, Maire de Biran und Bergson zu stellen versucht. Am 22. April 1919 erklärte André Varagnac in einer Polemik gegen den Kubismus: „Nous sommes trop nourris de Bergson pour admettre désormais l'ingérence tranchante d'un quelconque système intellectuel. Or, je vois, pour prendre un exemple saillant dans le système cérébral du cubisme." Der Kunstkritiker des „Oeuvre" schrieb ungefähr gleichzeitig: „Les cubistes ont tort de recommander leur esthétique toute cérébrale qui s'adornait des plus déconcertantes paradoxes architectoniques, à la fois de la mathématique hyper-euclidienne et de la philosophie de M. Bergson. Ce sont plutôt les futuristes qui ont raison de se recommander de Bergson."

Die futuristischen Maler haben vielfältig Bergson umworben und von ihm eine Zustimmungserklärung zu erhalten gehofft. Liest man im Hinblick auf die schönen Künste Bergsons Schriften noch einmal, so stoßen dem Aufmerksamen gelegentlich Bilder auf, die man — lächelnd — als Motive zu futuristischen Gemälden erkennt. Ich meine etwa, wenn Bergson

den Körper als „die bewegliche Spitze bezeichnet, welche unsere Vergangenheit fortwährend in unsere Zukunft hineinschiebt", oder wenn er schreibt: „Das Tier stützt sich auf die Pflanze, der Mensch schwingt sich auf die Tierheit, und die gesamte Menschheit in Raum und Zeit wird zum ungeheuren, neben jeden von uns galoppierenden Heere; vor uns und hinter uns in reißendem Vorstoß, fähig, alle Hindernisse zu überreiten und die größten Widerstände zu überwinden — vielleicht selbst den Tod."

Philosophische Leser werden zu eindringlich in der Gedankenwelt Bergsons leben, um die Flachheit einer solchen Interpretation Bergsons annehmen zu können. Allein Maler sind selten philosophisch geschulte Köpfe. Man braucht nur Gino Severinis Abhandlungen zu lesen, und man wird sich vorstellen können, daß Futuristen Bergsons Wort-Bilder als intuitive Anregung zu ihrer Malerei empfunden haben. Aber darin beruht nur eine äußerliche Folgeerscheinung von Bergsons Wirkung auf die bildenden Künste seiner Zeit, nicht sein innerer, umwälzender Einfluß. Die Befreiung von den Fesseln aller abstrakten Postulate, die das Bildungsideal des Positivismus und Kritizismus im 19. Jahrhundert aufgestellt hatte, habe ich schon angedeutet. Ebenso wie diese Zertrümmerung der materialistischen Weltanschauung fanatisierte die Jugend Bergsons Erkenntnis des élan vital und der évolution créatrice. Die Abkehr vom rein intellektualistischen Denken und der Neubau einer voluntaristischen Philosophie hatte zündende Kraft. Es ist nicht hier der Ort zu erörtern, wie Bergsons Satz: „Unser Körper ist ein Werkzeug des Handelns" das Leitmotiv der Generation des Frankreichs von 1910 geworden ist. Wenigstens aber soll in diesem Zusammenhang daran erinnert werden, um den aggressiven Charakter auch der Kunstbewegung dieser

Zeit zu deuten. Wesentlicher für das künstlerische Schaffen sind Bergsons Wiedereinsetzung des freien Willens, seine Ideen der schöpferischen Entwicklung, seine Betonung der Intuition und die daraus sich ergebende neue Würde des Seelenlebens. Bergson forderte, in die Quelle der eigenen Seele hinabzusteigen und dort intuitiv den Lebensschwung zu erfassen. Er lehrte in die geheimnisvollsten, in die stillsten Tiefen der Seele loten und aus ihnen ein spiritualisierteres Weltbild herausentwickeln, das in seiner Ursprünglichkeit nicht durch naturwissenschaftliche Abstrakta getrübt, beengt und gehemmt werden darf. Er fordert die Freiheit in der Entfaltung der Seele. Eine begrifflich konstruierte Gesetzmäßigkeit als Richtschnur und Gradmesser lehnt er ab und stellt den Begriff der Notwendigkeit an Stelle des Begriffes der Gesetzmäßigkeit im Weltbild des abstrakten Denkens dem Freiheitsbegriff gegenüber: „Die Freiheit scheint, ob wir sie nun vom Standpunkt der Zeit oder des Raumes ins Auge fassen, ihre tiefen Wurzeln in die Notwendigkeit zu versenken und sich mit ihr aufs innigste zu organisieren. Der Geist entnimmt der Materie die Wahrnehmungen, aus denen er seine Nahrung zieht, und gibt sie ihr in Form von Bewegungen zurück, denen er seine Freiheit eingeprägt hat."

Bergsons Philosophie hat die mystische Weltschau, die inzwischen ein europäisches Leitmotiv geworden ist, vorbereitet. Auf dem Boden dieses Weltbildes ist jene Bewegung gewachsen, die heute unter dem Schlagwort Expressionismus zusammengefaßt wird. Die erste und äußerlichste künstlerische Folgeerscheinung der Bergsonschen Anregungen aber war der Futurismus. Der Futurismus ist formalästhetisch betrachtet eine Fortsetzung des Impressionismus und des Neoimpressionismus. Die Auflösung der abstrakten Bildform, der intellektualistisch

erkannten Gesetzmäßigkeit für den Bildaufbau, der als typisch erkannten Formen schreitet im Futurismus gradweise weiter. Ein charakteristisches Beispiel dieser Kunst ist Gino Severinis „Pan-Pan-Tanz im Moniko", das 1912 in Paris ausgestellt war und sich jetzt im Besitz von Herwarth Walden in Berlin befindet.

Wenn man in einen geschlossenen Raum tritt, der von einer festlich gekleideten, eng zusammengedrängten und lebhaft gestikulierenden Menge erfüllt ist, empfängt man einen besonders verwirrenden Eindruck von Formen und Farben. Tanzmusik dringt einem entgegen, wilde Rhythmen, ohrenbetäubender Lärm, Geplauder, Gelächter, Gekreisch, Gejubel, betörende Parfüms. Dies alles nimmt die Sinne gefangen. Die Augen fangen auf: hier einen hellen Tisch, dort einen Arm, hier ein Bein, dort den Teil eines Stuhles, hier ein Auge, dort eine Flasche. Die Augen, die durch den Gesamteindruck erregt hin und her flackern, müssen sich unter Aufbietung einer besonderen Kraftanstrengung zur Ruhe zwingen, um ein ganzes Gesicht, eine einzige Form in ihrer Gesamtheit erfassen zu können. Wer nach dem ersten Blick in solchen Saal die Augen nach einer Sekunde wieder schließt, nimmt etwa den Eindruck mit, den Severini in diesem Bilde dargestellt hat. Also auch dieses Bild ist eine Darstellung der Wirklichkeit, eine fragmentarische Schilderung, die Darstellung eines Eindrucks, dessen die meisten sich nicht bewußt werden, weil sie ein buntes Bild des Lebens länger ausschauen als eine Sekunde, allein aus dem automatischen Grund, um ein klares, festgefügtes Erinnerungsbild mitnehmen zu können.

Es ist in diesem Bilde versucht worden, mehr zu geben, als auf einer ruhenden Leinwand dargestellt werden kann. Die Formauflösung ist bis zu einer Zerlegung aller Formen in

Bruchstücke durchgeführt worden, die wie auf einem Trümmerfeld übereinander und durcheinander geschoben sind. Vielleicht würden sie sich zu lesbaren Formen zusammenschließen lassen, wenn sie nicht fest auf der Leinwand ruhten, sondern der Bewegung entsprechend, die sie darstellen, sich kaleidoskopartig durch- und übereinander bewegen ließen. Dadurch allerdings würden grundlegende Gesetze der Staffelmalerei verletzt.

Nicht allein formauflösenden Tendenzen verdankt dieses Bild seine Entstehung, sondern der Künstler wollte das grenzenlose, nicht teilbare, ewige Fließen aller Dinge im Raum „intuitiv" erfassen und sinnfällig machen. Das also ist schon die erste künstlerische Verwirklichung der Intuition nach Bergsonschem Rezept. Bilder anderer Futuristen bringen noch deutlicher das Gleitende, Fließende, das Dynamische des Lebens im Sinne Bergsons zur Darstellung. Man vergleiche etwa Hans Baluscheks Bahnhöfe und Eisenbahnen mit Russolos Zug in voller Fahrt. Das ausgehende 19. Jahrhundert empfand schon die ersteren als Wiedergabe von Bewegungswahrnehmungen. Um wie vieles intensiver aber erscheint die Gestaltung des rasenden Bewegungsschwunges in dem Bilde dieses Futuristen! Wie ein langschweifiger Komet zieht sich diese leuchtende Masse durch die nachtschwarze Landschaft und durchzieht sie mit leuchtendem Feuer. Dieses Bild erscheint wie eine Allegorie auf Bergsons „schöpferische Entwicklung". Nicht alle Bilder der Futuristen stellen mit gleicher Kraft Sinnbilder des Weltempfindens der Zeit dar, allein der Wille, solche Werke zu schaffen, ist in vielen Bildern spürbar. Jedoch bald gewannen die formauflösenden Tendenzen im Futurismus das Übergewicht über die Versinnbildlichung der dynamischen Kräfte des Lebens. Diese Tendenzen des Futurismus traten

deutlich während des Krieges in Erscheinung. In einer Umfrage, die Ende 1918 von der Pariser „Grande Revue" über die Zukunft von Literatur und Kunst veranstaltet worden ist, hat Marinetti als Grundtendenz des Futurismus den aggressiven Optimismus hervorgehoben. Paul Souday analysierte daraufhin anknüpfend an diese Enquête Marinettis Standpunkt folgendermaßen: „Il se jette désespérément dans l'hyperbole et la bizarrerie. Il parle de l'initiative lyrique de l'éctricité, de l'impétuosité de la vapeur-émotion. Le tir d'artillerie d'un dreadnought lui inspire ceci: . . . Choc, broyement, fracas, odeur d'œuf pourri, gaz méphitiques, rouilles d'ammoniaque. Voilà un nouveau drame plein d'imprévu futuriste et de splendeur géométrique, qui a pour nous cent mille fois plus d'intérêt que la psychologie de l'homme avec ses combinaisons limitées. — Notons que M. Marinetti est délibérément belliciste. S'il adore la guerre, il ne dédaigne pas non plus la révolution. Il pousse le goût de la vie intense jusqu' à celui du grabuge. Il veut aussi mettre les mots en liberté: c'etait un des articles du programme romantique, mais il va plus loin. Lui, toute à l'heure partisan de l'ordre, de la méthode et de la discipline, il verse dans l'anarchie. Il supprime la logique, abolit la syntaxe, anéantit la métrique, démolit l'orthographe et chambarde la typopraphie. Finalement, son idéal, c'ést onomatopée! Il remplace la musique par le bruit, et la poésie par des cris d'animaux. Voilà où mène la passion d'innover à tout prix. Mais il y aurait de la naiveté à prendre ces calembredaines au sérieux. M. Marinetti, qui se dit futuriste, est surtout un fumiste."

Aus dem Futurismus entwickelte sich der Dadaismus, d. h. eine Kunst, die gleich dem Kinderlallen (da . . . da) die Wahrnehmungen des Menschen in äußerster Unmittelbarkeit vorstellt. Wie auch immer man diese Richtung bewerten mag, die Tatsache ist nicht aus der Welt zu schaffen, daß auch diese Schule eine weite, internationale Verbreitung gefunden hat. Schon vor dem Kriege haben sich in Berlin, Paris, Rom, Neapel, Zürich, Barcelona und Amerika dadaistische Zirkel gegründet, die die futuristischen Tendenzen aufnahmen und konsequenter durchführen wollten. Das Kinderlallen, sagen die Dadaisten, ist die unmittelbarste sprachliche Ausdrucksform. Diese Künstler berufen sich auf die Kinderkunst und die Kunst der primitiven Völker. Nun wissen wir aber alle, daß ebenso primitive Völker wie Kinder ganz allein vom Gegenständlichen ausgehen, ja, daß beide sehr oft aus mechanischem Bewegungstrieb kritzeln, das Entstandene aber erst in dem Augenblick bewerten, als sie etwas Gegenständliches in die Form hineininterpretieren können. Infolgedessen ist die Berufung der Dadaisten auf das Kind nicht nur blasphemisch, sondern auch absurd. Als 1914 Marinetti und sein Kreis sich auf die Seite der nationalistischen italienischen Kriegspartei stellten, traten viele Futuristen zu dem streng international orientierten Dadaismus über. Daß Futurismus und Dadaismus sich gleicherweise gegen die Tradition, gegen Intellektualismus, gegen die abstrakten Bildungsideale der bürgerlichen Gesellschaft Europas wandten, zeigt ein Manifest des Züricher Dadaistenführers Tristan Tzara vom Jahre 1918, in dem es heißt: „Je hais l'objectivité grasse et la harmonie, cette science, qui trouve tout en ordre . . . Je suis contre les systèmes, le plus acceptable des systèmes est celui de n'avoir pas principe aucun . . . Je proclame de toutes les facultés cosmiques à cette blennorrhagie d'un soleil

putride sorti des usines de la pensée philosophique, la lutte acharnée, avec toutes les moyens du dégoût dadaiste ... Dada: abolition du futur.“ Ähnliches kann man in der Newyorker Zeitschrift „The blind man“ lesen.

Die mephistophelische Radikalität dieser Anarchisten gibt die Basis der Bergsonschen Philosophie auf. Sie wüten sogar gegen den élan vital. Sie wollen das Chaos. Diese Formzertrümmerer fordern sogar die Vernichtung der Zukunft.

„Zuzeiten ist das Böse gottgewollt“, schreibt Graf Keyserling, „Schaffen und Zerstören sind korrelative Attribute der Gottheit.“ Dieser Verrat an der Würde des Menschentums ist die letzte Stufe der Selbsterniedrigung unserer Zeit, und nur der Gedanke, daß sich in dieser Bewegung wieder einmal der Judasgeist der Menschheit opfert, kann uns über diese Wertzerbrecher mit grotesk verzerrtem Antlitz milde denken lassen. Diese haßgierigen Vernichter, diese bösen Zyniker haben eine Daseinsberechtigung als endgültige Zertrümmerer der europäischen Bildungsideale, des wissenschaftlichen Hochmuts, des müden und liberalisierenden Relativismus unserer Zeit. Mittelbar fordern sie eine neue voluntaristische Gesinnung heraus, die das Chaos wieder zu einem neuen Kosmos fügt. Aber sie sind blasphemisch, wenn sie sich auf das Kind berufen; denn im Kinde lebt nicht ein Vernichtungswille der Zukunft, sondern am reinsten und stärksten „l'élan vital“, der ins Werden drängt.

Sehnsucht ins Kinderland.

Müdigkeit und Ekel an der europäischen Zivilisation brachen zum ersten Male in dem französischen Maler Paul Gauguin durch. Nicht allein die seltsame Mischung und der exotische Ort seiner Geburt haben seine Abwendung von Europa und 1895 seine zweite und endgültige Flucht in eine ursprüngliche Kulturzone bewirkt, sondern er war nur der Erste von vielen Europäern, die im Primitiven, im Kindlichen die Erfrischung von der Treibhausluft Europas suchten.

Aus Gauguins Gesamtwerk lassen sich alle Entwicklungsstufen des ausgehenden 19. Jahrhunderts ablesen. Gauguin begann als Impressionist, wirkte, als er 1876 Beziehungen zu den Impressionisten anknüpfte und unter den besonderen Einfluß von Pissaro geriet, an der Zertrümmerung der Form mit, indem er die Dinge nicht im ruhenden Sein, sondern im unruhigen Schein des Augenblicks darstellte, wie sie in der bewegten Atmosphäre und im fließenden Licht ihre begrenzten Flächen und ihre bestimmten Konturen verlieren und wie sie im Glanz der Sonne verschwimmen. Während in den folgenden Jahrzehnten die Pariser Impressionisten die Formzertrümmerung bis in die letzten Konsequenzen trieben, suchte Gauguin und sein Kreis in Pont Aven von 1890 an, wie Maurice Denis schreibt, „aus dem Zustande tiefsten Verfalls (im Sinne der Formauflösung und der Ausschaltung des seelischen Ausdrucks) einen neuen Frühling zu entwickeln". „Statt mit den Augen zu arbeiten, erfassen wir mit dem ge=

heimnisvollen Zentrum des Gedankens" erklärte Gauguin, und Denis erweiterte diesen Ausspruch: „Die Phantasie wird also wieder, dem heißen Wunsche Baudelaires folgend, die Königin des Schaffens." In diesen und ähnlichen Äußerungen hat sich zum ersten Male das Programm des „Expressionismus" manifestiert, der nach Ausdrucksformen des seelischen Gefühls sucht, die klassische Formenreinheit ablehnt und sich an den gefühlsstarken Kunstwerken der Naturvölker, primitiver Menschen und der Asiaten entzückt. „Ayez toujours devant vous les Cambodgiens et un peu l'Égyptien; la grosse erreur, c'est le Grec." Primitive Götzenbilder oder solche aus dem äußersten Osten, bretonische Kreuzigungsbilder, Bilderbogen aus Epinal schmückten die Wände der Arbeitsstätten in Pont Aven. Der „Gelbe Christus am Kreuz" ist bezeichnend für die Stilwandlung, ein Bild, in dem nicht mehr sinnliche Natureindrücke verarbeitet worden sind, sondern ein innerlich Geschautes in einer Komposition zum Ausdruck gebracht ist, in der Linien und Farben im Gegensatz zu den Impressionisten, seelische Werte vermitteln. Auch das Selbstporträt vom Jahre 1890 hat didaktisches Interesse, indem Nase und Ohren deutliche Züge aufweisen, die sich runden, um den Tendenzen einer Komposition zu genügen. Da Gauguin in der Hochflut des Impressionismus in Paris kein Verständnis fand, so wanderte er in die Südsee aus. In Tahiti fand er eine unberührte Natur und ursprüngliche Menschen. Dort hat er in gewissem Sinne die Harmlosigkeit des Kindes wiedergefunden. Paul Cézanne hat einmal gesagt, Gauguin habe ihn nicht verstanden. Das steht dahin. Gauguin hat bewußt alle Konventionen, alle Traditionen und europäischen Postulate abgelehnt und damit auch die Cézannesche Gesetzmäßigkeit. Er wollte frei und frisch werden wie ein

Kind. Das ist ihm gelungen. Unter den Wilden und Unwissenden hat er sich zu der unvergänglichen Jugend der Natur zurückgefunden. In seinen späten Südseelandschaften wendete er sich von dem Illusionismus seiner Frühzeit ab und strebte mehr nach einer dekorativen Flächenbelebung, in der große Bäume in schlichten Kurven dunkle Wiesen begrenzen. Auf den schwergrünen Flächen ruhen im Zustand feierlichen Seins Männer und Frauen Tahitis.

Paul Gauguins Primitivismus ergab sich aus einer bewußten und krampfhaften Ablehnung der europäischen Kultur. Erst durch Flucht in die Südsee mußte er sich dem abstrakten Bildungsideal Europas entziehen. Henri Rousseau war ein geborener Primitiver. Sein Primitivismus war der natürliche Ausdruck seines Wesens. Er war schlicht und einfältig von Natur. Seine kindliche Seele war lyrisch und unbeholfen zugleich. Wie ein großes Kind wirkte dieser linkische Künstler und zarte Träumer. Seine Landschaften haben eine Stimmungskraft wie diejenigen Corots, gleichzeitig prägt sich in ihnen die problematische Philistrosität seines Milieus aus. Kein Wunder, daß die Pariser Jugend von 1905 in ihrer Ablehnung diesen sanften Vorortkünstler freundlich begrüßte. Er wurde gefeiert, und er war stolz auf die Anerkennung, die er fand. In geschickter Propaganda wurde die beschränkte Anzahl seiner Bilder lanciert. Die dialektisch gewandte Einführung Rousseaus griff in dem Augenblick nach Deutschland über, als auch bei uns die Sehnsucht nach dem Kinderland erwachte. So gewann der Primitivismus in Deutschland unter dem Einfluß Henri Rousseaus Bedeutung und Ausdehnung. Heinrich Campendonck, Carl Mense, Nikolaus Stöcklin und manche andere haben erst nach der Kenntnis von Henri Rousseaus Bildern sich entschieden dem Primitivismus zugewandt.

In Frankreich hat Marie Laurencin im Anschluß an diesen Lyriker aus dem Volke einen einfachen Stil gefunden, in dem aber bei aller kindlichen Einfalt doch etwas von der großen französischen Tradition des 18. Jahrhunderts weiterwirkt. Auch die zarte Malerei dieser Frau hat in Deutschland, und nicht nur bei uns, Resonanz gefunden.

Bevor aber Henri Rousseau und Marie Laurencin in Deutschland etwas bekannt geworden waren, hatte Gauguin in Deutschland auf die Zeitstimmung gewirkt, die geschildert wurde. Die Europamüdigkeit trieb auch den Deutschen Max Pechstein in jene Urgebiete. Pechstein hat den Stil Gauguins nach Deutschland verpflanzt. Sein Palau-Triptychon und eine lange Reihe anderer Darstellungen zeigen alle Stileigentümlichkeiten Gauguins. Während aber Gauguin sein Blut, sein Ekel vor der europäischen Kultur, seine gänzliche Verkennung in Paris in das Kinderland Tahitis trieb, während er dort dauernde Beruhigung und Frieden suchte, war die Südseereise für Max Pechstein nur eine kurze Studienfahrt. Seine Interpretation der fernen Inselwelt hat daher nicht die eindringliche Kraft, die feierliche Größe Gauguins. Seine Neger Tahitis sind nicht aus der eigenen Seele geboren, sondern mit dem Blick eines reisenden Europäers gesehen. Daß Pechstein auch nach seiner Südseefahrt am Ostseestrand Tahitistimmungen empfindet und jene Menschentypen darstellt, reiht ihn unter die Verkünder seligen Kinderlandes. Indessen hat man bei ihm das Gefühl, daß er weniger aus innerster Sehnsucht so schafft, sondern als Zugeständnis an eine Zeitstimmung. Jedenfalls hat die Sonne der Tropenzone die Palette Pechsteins von allem Erdigen gereinigt und die Klangkraft seiner Farben außerordentlich erhöht. Darin scheint das Hauptergebnis seiner Reise zu liegen. Die Intensität des einzelnen Farb-

körpers ist gestiegen. Mit der Farbe modelliert er sein Stillleben. Das Licht liegt in der Farbe selbst und umkost nicht wie auf impressionistischen Bildern die Farben.

Wenn man Pechsteins Südseebilder aus Angaur oder aus dem Kurischen Haff mit Otto Müllers Gruppen im Freien vergleicht, so empfindet man besonders deutlich das Krampfhafte in Pechsteins Darstellungen. Otto Müller will nicht zurück zum Kind. Er ist ein Kind. Ein zarter, feiner Lyriker. Nichts ist in seinem Werk aus der Anschauung erstanden, nichts aus grüblerischem, vorsätzlichem Denken — alles aus der Vision einer guten, keuschen Kinderseele. Die Probleme der Zeit gleiten an ihm ab. Seine Bilder gleichen musikalischen Improvisationen, durch die Gestalten nur wie Traumgesichte ziehen, gleichen dem Duft der Natur, der das Konkrete nur ahnen läßt. Er malt wie Paul Fort dichtet: Er ist wie der französische Lyriker ganz ohne Reflexionen, gedankenlos wie ein Spiegel, der ein Bild auffängt. Ich setze ein Gedicht des Franzosen hierher, der besser als anderes das Gemeinsame zwischen den Künstlern deutet:

Im Korn.*)

Ich höre flöten. Im Korn? — Im Wind? — Irgendein unsichtbares Kind. Ich höre, ich fühle, dies ist die Wonne meiner Seele und die der Welt.

Überm Meere des Korns das azurne Zelt, der unendliche Äther bis zur Höhe der Sonne ist ein einziger Ton.

Ich sehe nichts mehr. Wohin bin ich gebracht? Lebte ich schon? Hab' ich Liebe geträumt? Was ich geträumt von dieser Welt, was ich gedacht, was mich erhellt, ist nichts mehr, o — nichts als ein Flötenton! — — Und ich selbst und das wiegende Feld — nur ein einziger süßer Flötenton.

---

*) Übertragen von Erna Grautoff.

Otto Müller hat nicht nötig gehabt, die Welt zu umsegeln, um sich zu erneuern; er schöpft aus sich selbst. Man ist nur ein wenig besorgt, daß die Melodie seines Wesens allzufrüh ablaufen könnte, daß er sich in Wiederholungen verliert, daß er im Dekorativen erstarrt.

Kinder aber sind nicht immer nur keusch, rein, lieblich und lyrisch, sie sind auch töricht, mürrisch, schneiden Grimassen, denken zusammenhanglos. Ihr Tun und Treiben ist oft sinnlos. Einfälle überschneiden sich in ihnen. Das Böse zuckt in ihnen zuweilen auf. Es ist logisch, daß in einem Zeitalter, in dem mit dem Kinde ein Kultus getrieben wurde, auch die Untugenden der Kinder als eine Möglichkeit der Wiedergeburt gepriesen wurden.

Es tut ganz gut, sich selbst gelegentlich ein wenig im Kinderland zu verlieren, dorthin, wo die Logik der Erwachsenen noch keine Geltung hat, wo Sinn und Widersinn sich seltsam verketten, wo die Gegenstände in närrischer Zusammenhanglosigkeit durch die Köpfe wirbeln, dort, wo Vernunft zum Unsinn wird. Es gibt Möglichkeiten, durch die selbst der Unsinn einer primitiven Kindesseele uns bezwingt. Diese Möglichkeiten hat der Russe Marc Chagall gefunden, indem er das kindliche Durcheinander seiner unlogischen Erinnerungsbilder in glühenden Farben vorstellt. In diesem russischen Juden lebt die ungeformte, durch keine Normen gebundene Ursprünglichkeit des slawischen Volkes, in seinen glühenden Farben die heiße Temperatur des Orients. Wie im 4. Jahrhundert die hellenische Formerfüllung mit barbarischer Formlosigkeit, z. B. in der vatikanischen Virgilhandschrift durchsetzt wurde, so dringt in unserer Zeit Chagalls slawisch-orientalische Formlosigkeit in die mitteleuropäische Gesetzmäßigkeit und dient unmittelbar den formauflösenden Tendenzen

unserer Zeit. Wie in der alten Virgilhandschrift das illusionistische und malerische Prinzip aufgegeben worden ist, so erschöpft sich auch Chagalls Kunst im Prinzip der Flächenbelebung. Wie in der Virgilhandschrift die einzelnen Gegenstände unverbunden nebeneinander stehen, so fehlt auch auf Chagalls Bildern die formale und logische Bindung der Bildmotive.

Im Anschluß an diese Führer bekehrten sich eine Reihe deutscher Maler zum Primitivismus und machten ihre Ateliers zu Kinderstuben. Selbst die Architekten begannen wie Kinder zu kritzeln. Der Kinderstil wurde zum letzten Snobismus. Inmitten der Bewegung, die die Architektur auf handwerkliche Grundlage stellen wollte, wurde im Prospekt einer Ausstellung architektonischer Entwürfe das Publikum aufgefordert, gerahmte Architekturskizzen zu kaufen und an die Wände ihrer Wohnungen zu hängen — also das Gegenteil einer vernünftigen handwerklichen Förderung der Baukunst propagiert.

Die Auflösung der Bildform im Expressionismus.*)

Unter dem Gesichtspunkt der Zersetzung der stabilen Bildform ist der Expressionismus keine Gegenbewegung des Impressionismus, sondern seine logische Fortführung, in deren Verlauf die Formauflösung bis zu ihren letzten Konsequenzen getrieben wird. Gegenbewegung ist der Expressionismus nur insofern, als er nicht mehr sinnlich Erfaßtes darstellt, sondern seelisch Erlebtes konkretisieren will. Der Expressionist will seinen eigenen Seelenzustand in letzter Unmittelbarkeit zum Ausdruck bringen. Auch er ist ein lyrischer Solipsist.

Ein Liebesseufzer, so etwa argumentieren die Expressionisten, ist ein unmittelbarerer Ausdruck des Liebesgefühls als die Einkleidung eines solchen Gefühls in eine schön formulierte Liebeserklärung. Ein Angstschrei wirkt direkter als die wörtliche Ausprägung der Furcht: „Ich habe Angst vor dem Tode." Die Expressionisten wollen nicht, daß ihre Werke literarisch oder wissenschaftlich interpretiert werden. Sie verbieten den Beschauern, sich auf die Eselsbrücke der Formalästhetik oder der psychologischen Deutung zu stellen, wollen vielmehr, daß sie die Farben und Linien ihrer Bilder unmittelbar mit der Seele aufnehmen. In der Sammlung Herwart Waldens hängen zwei ältere kleine Landschaften von Kandinsky, die als eine letzte Konsequenz des Impressionismus erscheinen. In ihnen

*) Dieser Abschnitt ist mit einigen Änderungen übernommen aus meinem Buch: Formaufbau und Formzertrümmerung. Berlin 1919.

sind farbige, aus einer Landschaft herausgelesene Eindrücke dargestellt. Aus diesen Impressionen heraus erfand der Künstler in späteren Arbeiten freie Kompositionen von Farben und Linien, die nicht an Gegenständliches gebunden sind. Sie wollen nicht mehr den sichtbaren, sinnlichen, sondern den seelischen Eindruck einer Landschaft vermitteln. Sie geben eine farbige Phantasie über die Gefühle, die den Maler vor einer Landschaft bewegten. Dadurch wirken sie wie Urlaute der menschlichen Seele durch sich selbst und nicht auf dem Umweg über symbolische Gegenständlichkeit. Es wird Menschen geben, denen eine solche Farbenkomposition gar nichts zu sagen vermag. In anderen Menschen dagegen werden die reinen saftigen Farbenwellen in ihrer Glut einen angenehmen oder erregenden Reiz auslösen.

Die Möglichkeiten dieses Stiles aber werden überspannt, wenn man glaubt, durch solche ungegenständlichen Linien- und Farbengewebe einerseits transzendentale Werte, d. h. Erkenntnisse, die vor der Erfahrung liegen, zum Ausdruck zu bringen, andererseits die Erfahrung transzendieren zu können.

Vielfältig wird von Bildern von Kandinsky, Franz Marc, Max Ernst u. a. auf die Tonfolge in Musikwerken als eine Analogie zu der Farbenfolge in diesen Gemälden verwiesen. Allein jedem Musikwerk liegt nicht nur ein Motiv, ein ganz klar und scharf umrissenes Thema zugrunde, sondern in jedem Musikwerk ist dieses Thema auch mit mathematischer Folgerichtigkeit durchgeführt. Vor allem aber ist die musikalische Sprache dem Menschen verständlich, weil der Laut ein mehr unmittelbarer Ausdruck des Gefühls ist als die Form, weil der Rhythmus der Leidenschaft, der Trauer, der Fröhlichkeit, des Jubels, des stürmischen Vorwärtsdringens durch Jahrtausende alte Verehrung oder Überlieferung so in jedem

menschlichen Körper lebt, daß wir denselben Rhythmus in der Musik sofort herausspüren, mitschaffen, nacherleben und folglich verstehen können. Es ist einleuchtend, daß sich seelischer und körperlicher Rhythmus, d. h. Bewegung, in einer in der Zeit verlaufenden Kunstform wie der Musik konkretisieren läßt, nicht aber in einer so gebundenen, auf eine Bildfläche beschränkten Kunst wie der Malerei.

Das können auch Kandinsky und sein Kreis nicht ändern. Infolgedessen scheint es mir, daß die künstlerischen Bestrebungen unserer Zeit sich ebenso wie im Kubismus auch in dem sogenannten dingbefreiten Expressionismus in einer Sackgasse festgefahren haben.

Während Kandinsky und sein Kreis Gefühlskunst geben, das Chaos der eigenen Seele in einem Linien- und Farbenchaos darstellen wollen und den Betrachter mitten in dieses Chaos hineinstellen, damit er durch die Intuition sich einfühle, wollen die übrigen Expressionisten die Welt der Erscheinung klären und deuten, indem sie durch Beschränkung oder Deformierung der Formen das Wesen, die Seele, die geistigen Energien der Gegenstände bloßzulegen versuchen. Nicht den Abglanz der Dinge, sondern ihre Transzendenz wollen die Expressionisten konkretisieren.

Sowohl der dingbefreite als auch der am Gegenständlichen haftende Expressionismus hat den Sinn der bildenden Kunst überspannt, indem die Künstler versuchten, durch das Sprengen und Zerschlagen der letzten Reste optisch faßbarer Formen, die die Impressionisten von der sinnlichen Erscheinung noch übriggelassen hatten, das Wesen der Dinge bloßzulegen. Ihr Verfahren gleicht dem mutwilligen Treiben eines Kindes, das hinter dem Spiegel das Sein der Dinge sucht, deren Schein der Spiegel ihm zeigt. Doch das ist ein unzulängliches Gleich-

nis. Das Kind wird nur von unerfahrener Neugierde getrieben. Der Expressionist aber ist der Welt müde, sein Gefühl ist unbefriedigt; er will die sinnlichen Formen deshalb zerschlagen, weil er hinter ihnen einen Sinn zu erkennen hofft, der ihm Freiheit, Glück und Frieden bringt. Er will sich von dieser Welt erlösen, indem er sich in die Metaphysik rettet. Das durch Technik und Wissenschaft allzu bewußte Dasein ist den Intellektuellen zur Qual geworden, hat sie unproduktiv gemacht. Aus zorniger Rache gegen den Zustand des Leidens, in den sie das Dasein versetzt hat, zerschlagen sie die Ausdrucksformen, die Wissenschaft und Technik ihnen leihen, und drängen zu den Quellen des produktiven Unbewußten. Die Zersetzung der Kunstform in der Malerei, die Auflösung der Bildform, die willkürliche, wahllose und unorganische Aufreihung von Urlauten auf Leinwand, Holztafeln oder Papier kann nicht als künstlerisches Ziel gelten. Für das gemalte Bild sind, solange man überhaupt seine Existenzberechtigung zugibt, allgemeine Normen maßgebend. Es muß innerhalb eines bestimmten Formates Linien, Flächen, Formen und Farben in einem Organismus sinnlich faßbar zur Darstellung bringen. Verneint man diesen Organismus, setzt man an die Stelle des Organismus subjektive Willkür, will man statt des sinnlich Faßbaren das unfaßbare Unbewußte, die Seele darstellen, so heißt das: an die Stelle des Sichtbaren das Unsichtbare, an die Stelle der organischen Fügung das Chaos setzen.

Niemals kann es der Zweck einer Malerei sein, ob sie für einen auserlesenen Kreis der Geistigen oder für die breite Masse bestimmt ist, Chaos an sich zu geben. Die Malerei ist eine Kunst der sichtbaren Form. Wer die Form verneint, vor der sichtbaren Welt flieht, kann kein Bild malen, er kann höchstens die ekstatische Zerrissenheit seiner Seele, die Angstschreie

seines Herzens, die Weltflucht seines ganzen Wesens in Linien- und Farbenfragmenten zum Ausdruck bringen.

Das aber sind keine Bilder mehr, wenigstens nicht mehr Gemälde, für die der Begriff zulässig ist, unter dem wir die Werke der Malerei seit der geschichtlichen Antike zusammenfassen. Es sind höchstens die letzten Trümmer einer Kunstform, deren allmählicher Zersetzungsprozeß von Rembrandt und Goya bis zu den Futuristen zu verfolgen ist.

Allein die Malerei der Expressionisten scheint mir nicht nur diese negativen Werke zu enthalten, wie auch der große Zerstörer Krieg nicht nur negativ wirkt, sondern indirekt positive Arbeit leistet, so sehr ethisch empfindende Menschen sich vielleicht auch dagegen sträuben werden, positive Werte aus dem Kriege abzuleiten. Ein Herrscher, der aus Machtrausch einen Krieg entfesselt, kann ein Instrument des Weltwillens sein, da die Überspannung eines Machtrausches notwendig zur Niederlage führen muß; also kann der imperialistische Herrscher indirekt die bis dahin gehemmten Elemente des Bürgertums befreien. In diesem Sinne kann der Zerstörungsprozeß der Expressionisten indirekt einen kulturellen und künstlerischen Gewinn bedeuten, indem er die Bahn frei macht für den tätigen Geist eines neuen Geschlechts. Die negative Seite des Expressionismus ist die Zersetzung und Zertrümmerung der Formen. Das Positive des Expressionismus ist zunächst ein Nicht-Künstlerisches, nämlich eine Gesinnung: eine neue Bewertung des Seelischen und lebendig Tätigen. Es erschöpft sich nicht in Verzweiflung über die Mechanisierung der Kultur, nicht in Weltflucht und Weltverneinung. Die Expressionisten führen nicht eine vita contemplativa im Sinne der frühen Christen, sie fühlen sich zu einer vita activa gedrängt. Das Positive des Expressionismus liegt darin, daß sie die Peri-

pherie der Malerei erweitern wollen. Ob das möglich oder nicht, ist eine Frage für sich. Die Absicht muß erkannt werden. Die Expressionisten wollen mehr geben, als eine Leinwand aufnehmen kann, mehr ausdrücken, als Linien und Farben zu fassen vermögen, mehr darstellen, als ein Pinsel wiederzugeben vermag. Diese utopistische Forderung der Künstler unserer Zeit ist eine Erscheinung, zu der man in den sozialen, politischen und militärischen Ereignissen Analogien findet. Es werden nach abstrakten Forderungen Staaten gegründet, aus synthetischem Drang Völkerbündnisse, wirtschaftliche Interessensphären geschaffen, idealen Forderungen gemäß überstaatliche, zwischenstaatliche und die Welt verbrüdernde Organisationen erträumt. Diese hochgespannten und überspannten Forderungen, die einmal aus dem Verstande und damit aus dem Willen, und ein anderes Mal aus dem Empfinden und damit aus dem Gefühl abgeleitet werden, bringen auf politischem und auf künstlerischem Gebiet Unzulänglichkeiten und Irrtümer mit sich, so lange, bis die in dunkle Fernen drängende Sehnsucht in einem Bezirk sich eine Welt erbaut, die den Augen der übrigen Menschheit erreichbar und verständlich ist.

Dem kreißenden Weltgeist gleicht der tätige Geist der neuen Jugend. Seine Leistung gibt ein Bild vom Tage vor der Schöpfung.

Das Erwachen des Nordens.

Vier Nordländer stehen am Tor der neuen Kunst: Vincent van Gogh, James Ensor, Edvard Munch und Ferdinand Hodler.

Vincent van Gogh wird im allgemeinen in die französische Kunst eingegliedert, weil er vornehmlich in Frankreich wirkte, vom Impressionismus ausging, und weil er von der französischen Kritik und vom französischen Kunsthandel zuerst gefördert worden ist. Er ist aber nicht nur von Geburt, sondern auch dem Geiste nach Holländer, also Nichtlateiner, nicht ein Enkel der griechisch-römisch-romanischen Kultur, sondern ein Nordländer, ein nordisches, faustisches Temperament, das nicht im Gleichgewicht lebte, weder an der absoluten Form noch an dem reizvollen Schein der Form Genüge fand, sondern tiefer zu dringen sich mühte, Umfassendes, das Letzte geben wollte wie Grünewald oder Rembrandt. Ähnlich wie Gauguin nahm van Gogh seinen Ausgang vom französischen Impressionismus. Bald aber ging er über die Norm des Impressionismus hinaus. In seinem Bilde „Die Brücke" begnügte er sich nicht mehr mit dem äußeren Schein der Formen, sondern in innigster seelischer Einführung in das Gegebene ist etwas vom Wesen dieser Brücke herausgeholt: In diesem Falle ihre sommerliche Beschwingtheit und Leichtigkeit, mit der sie wie ein schwebender Vogel in der durchglühten Luft ruht. Und nicht mehr in dienender Objektivität, sondern aus einem sehr persönlichen Temperament heraus ist die Glut dieses Sommerbildes gestaltet und zu unerhörter Eindringlichkeit gesteigert. Vincent van Goghs

leidenschaftliche Natur fühlte im Sonnenlicht mehr als einen lichten, heiteren Schein, empfand auch ihre lebendige Kraft, die die Pflanzenwelt hervortreibt, sie zur Reife sengt, den Menschen braun brennt und seine Körperkräfte steigert. Alles das wollte er zum Ausdruck bringen. Das aber ist schon mehr als Wiedergabe von Augenreizen, das setzt ein neues kosmisches Gefühl voraus, ein Gefühl, in dem die Vorstellungen vom Sein der Formen über die Eindrücke des Scheins triumphieren, sie zugunsten einer höheren Welteinsicht umprägen und damit dem Menschen eine neue Deutung der Natur des Kosmos schenken. Dieses kosmische Gefühl lebt in seiner „Ernte". Das Bild, das gegenständlich durchaus nicht mehr enthält als ein impressionistisches, gibt mehr; denn bei einer gleich starken Hingabe des Künstlers an die Natur, wie die des Impressionisten, spürt man an jedem Pinselstrich, daß diese Hingabe nicht der Erscheinung der Dinge, sondern ihrem Wesen gilt. Jede Linie ist gleichsam beladen, nicht mit Augenerlebnissen, wie bei den Impressionisten, sondern mit Gefühlserlebnissen. Das Gefühl des Überquellens, des Reichtums, der wogenden Bewegtheit, das eine oder tausend Ernten in uns auslösen, oder auch nur die innere Vorstellung einer Ernte ist hier in den wogenden, überquellenden, wellenden, schäumenden Linien zum Ausdruck gebracht; darum steht der Bauer auch nicht als zufällige Erscheinung im Bild, sondern fügt sich als bewegtes Ornament in den Rhythmus des Kornfeldes ein.

Dasselbe drängende, sich einfühlende, ja einwühlende Gefühl lebt auch in der „Rast". Hier gilt es hauptsächlich den menschlichen Körpern, die van Gogh wiederum nicht passiv, wie eine photographische Platte, auffaßt, sondern in höchst objektiver Gestaltung, wobei er im Einklang mit allen Künstlern, die den Schwerpunkt ihrer Kunst auf den seelischen Ausdruck,

sei es auf den Ausdruck eines religiösen Erlebens oder auf den Ausdruck kosmischen Empfindens, verlegen, gewisse Dinge, die unwesentlich für seine Auffassung sind, fortläßt und dafür andere Dinge übertreibt, um die Ausdruckskraft zu stärken. In der „Allee" erkennt man, wie weit sich schon aus den ersten Anfängen der Reaktion die neue Bewegung aus der Technik des Impressionismus befreite. Linien werden wieder strenger durchgeführt. Der Ansatz der Äste an den Bäumen wird deutlich gezeigt, weil die Künstler das Organische, das Gewachsene jeder Naturerscheinung betonen wollen. Die kleinen Zweige und Blätter dieser Bäume sind in einer verschlungenen Masse kleiner Linien und Striche gegeben und wie musikalische Themen durcheinandergezogen und miteinander verwoben. Van Gogh wollte in einem Naturausschnitt ein Abbild aller Kräfte geben, die die Erde erhalten, wachsen und vergehen lassen. In alledem entwickelt er ein ornamentales Bedürfnis. In dem Innenraum eines Hospitals war es ihm nicht darum zu tun, diesen ganz bestimmten Innenraum wahrheitsgetreu wiederzugeben, sondern vor allem sein Gefühl von der Armseligkeit, dem Trostlos-Dürftigen, Unharmonischen eines Saales in dem jämmerlichen Hospital einer kleinen französischen Provinzstadt auf den Beschauer zu übertragen; darum die bunten, disharmonierenden Farben, darum im Hintergrund das dünne schwarze Ofenrohr, das sich eckig, unbeholfen, hart und schwarz über die Bildtafel reckt, die scheinbar unendliche Fläche des kahlen Korridors, die vielen lieblosen Vertikalen und Horizontalen und die gedrückten Formen der dumpf vor sich hinbrütenden Menschen, von denen jeder in seiner Einsamkeit verschlossen ist. Auch im „Samariter" spricht sich das leidenschaftliche Fühlen in leidenschaftlicher Liniensprache aus. Sie beschränkt sich ganz wie auf mittelalterlichen Darstellungen

nicht allein auf Kopf, Hände, Füße, Finger und Zehen als Träger des seelischen Ausdrucks, sondern setzt sich organisch in den Kurven der Gewänder und in dem bewegt fließenden Berggelände fort.

Emile Verhaerens Freund, James Ensor, entstammt einer flämisch-englischen Blutmischung. Er wurde 1860 in Ostende geboren und wuchs in den Kreisen der belgischen Dichter und Künstler auf, die sich in den achtziger Jahren um Camille Lemonnier, Emile Verhaeren, Theo van Rysselberghe gruppierten. Die Pariser „Revue blanche“ wies schon damals auf Ensor hin, aber vergeblich. Während die gesamte französische Jugend sich für den Impressionismus einsetzte, war kein Raum für diesen Künstler, der gegen den Zeitstrom schwamm. Das Sonderheft, das die Pariser Zeitschrift „La Plume“ im Beginn dieses Jahrhunderts dem Einsamen widmete, blieb unbeachtet liegen. Nach der Ideenverschiebung um 1910 entdeckte Herbert von Garvens-Garvensburg James Ensor für Deutschland. Jetzt wird er als einer der Vorläufer des nordischen Expressionismus gefeiert. Statt des illusionistischen Scheins der Wirklichkeit, den die Impressionisten erstrebten, ging er von Anfang an von der inneren Vision aus. Während er in den ersten Jahren noch, wie die Zeit es verlangte, nach Modellen arbeitete, vertraute er später allein auf sein inneres Schauen. In seiner „Verkündigung“ hat er die seelische Erschütterung der Frau aus dem Volke versinnlicht. „Christus in der Hölle“ zeigt den milden und gütevollen Menschheitserlöser inmitten von böse verzerrten Menschenfratzen. Eine verachtungsstarke Zeitsatire ist sein Bild von 1889 „Der Einzug Christi in Brüssel“. Hochmütige Gelehrte, herrschsüchtige, selbstgefällige Pfaffen und blöde Volkstypen ziehen dem Heiland der Welt vorauf. In dem „Triumph des Todes“ ist die wirre

Angst der Menschen vor dem Abschied vom Leben, die sich krampfhaft zusammengeballt durch die Straßen wälzen, einprägsam vorgestellt. Verschiedentlich hat Ensor Masken gemalt. Nicht Masken, wie wir sie für fröhlichen Mummenschanz uns überziehen, sondern die Masken, die der böse Lebenskampf den Menschen aufzwingt. Einige dieser Bilder erscheinen in ihrer grausamen Bloßlegung menschlicher Charaktere wie frühe Kokoschkas. „Das spukhafte Kind" mit den grundlosen Augen und dem Skelett neben sich erinnert an Visionen des Norwegers Edvard Munch.

Munchs Bedeutung liegt weniger in den Bildern seiner ersten Pariser Jahre als in denen, die seinem nordischen Wesen reinen Ausdruck verleihen. In ihnen ist die sinnliche Einfühlung in die Natur aufgegeben. Die Farben wirken jedem illusionistischen Charakter entgegen. Den Bildern mehr noch als den Radierungen fehlt Organisation und Rhythmus in französischem Sinne. Ein innerlich Geschautes hat hier Gestalt gewonnen. Die zufällige Einzelbeobachtung gilt nichts mehr, die Vision alles. Um der Vision ihre Unmittelbarkeit nicht zu nehmen, ist jede Rhythmisierung, jede Organisation der Ausdruckselemente vermieden worden.

Ein typisches Werk für das Kunstwollen Munchs ist „Die Nacht", das ein junges Mädchen am Bettrand sitzend zeigt, wie ein frierendes, angstdurchschüttertes Wesen, das sich vor dem Leben und der Liebe in sich selbst zusammenzieht. Die Verschlossenheit des Gesichtsausdrucks, der Haltung tragen gleichermaßen dazu bei, den Zustand zu symbolisieren und zu charakterisieren, den Munch gestalten wollte; aber auch wenn man von Ausdruck und Haltung absieht, so findet man in der rein ornamental erfaßten Silhouette, wie in jeder Einzelform, dies Eingezogene, Verkrampfte und Abwehrende.

Auch im „Sterbezimmer“ wollte Munch nichts anderes als allgemein menschliche Empfindungen konkretisieren. Jede der Gestalten steht geistig von der anderen isoliert im Bilde gebannt in ihren Schmerz. Zusammengehalten werden die Gestalten allein durch das Gespenst des Todes, das alle Farben des Bildes, die graugrüne Wand, die dumpfbraunen Töne des Fußbodens und die bläulichschwarzen Gewänder dämpft und sie in fahler Stumpfheit zurückhält.

Wenn Munch Landschaften malte, verfuhr er nicht anders. Er gab nicht Augenblickseindrücke, sondern das Wesentliche einer Landschaft. So ist seine „Winterlandschaft“ nicht das Abbild eines bestimmten Ausschnittes zu einer bestimmten Stunde, sondern er versuchte das Wesen der nordischen Winterlandschaft zu gestalten. Er gab die weite verschneite Öde und davor die dunklen Massen der Bäume; und mit diesen wenigen Mitteln läßt er das stärkste Gefühl von trostloser Öde und dunkler, schwermütiger Vereinsamung in uns erstehen.

In seinem „Damenbildnis“ empfindet man die Ideenverschiebung, die sich seit Manet, Monet und Renoir vollzogen hat. In dieser Darstellung hat alles etwas Endgültiges, Ewiges: Haltung, Form, Silhouette, Ausdruck. Es handelt sich nicht um die einmalige Stellung des Modells, sondern um die typische Form einer bestimmten Menschengattung, um den farbigen und linearen Ausdruck ihres Wesens, ihres Zustandes, ihres Lebens.

Der vierte Meister, der am Eingang des Expressionismus steht, ist der Schweizer Ferdinand Hodler: ein leidenschaftlicher, pathetischer Geist, dessen wilde Kraft und gewaltige Wucht in Bildern wie dem „Holzhacker“ rein germanisch erscheint. Das Wesentliche war dem Künstler hier, eine Körperbewegung leidenschaftlich auszudrücken. Es gelang ihm durch

die straffste Vereinfachung. Alles, was den Ausdruck der Bewegung hätte hindern können, ist nebensächlich behandelt, beziehungsweise fortgelassen. Auch sein Fries „Der Auszug der Jenenser Freiwilligen 1813" fesselt zuerst durch erregte und stürmische Bewegungsmotive, die aber hier nicht wie bei Pissaro der Niederschlag einer Impression, sondern einer Idee sind. Hodler wollte den historischen Moment als Vision geben, die Vorgänge nicht abmalen, sondern symbolisieren, ein allgemeines, allen zugängliches Gefühl versinnbildlichen. Als Symbol dieses einheitlichen Gefühls, der Bereitschaft zum Kampf des mutigen, kraftvollen Verteidigungswillens empfindet man die Gestaltung der oberen Bildhälfte. Der einheitliche Rhythmus, der diese schreitenden Soldatenreihen erfüllt, das Geschlossene, das in der Anordnung liegt, ist von einer Kraft der Empfindung, die den Beschauer fast wie die Klangwirkung marschierender Soldaten überfällt.

In der unteren Bildhälfte, in der, ebenfalls zu schönem Rhythmus gebunden, das lebhaft erregte Gefühl symbolisiert ist, das die Jugend beseelt, wenn es gilt, das Vaterland zu verteidigen, muß man sich in jede dieser lebhaften Handlungen und Gebärden einleben, um ihren sachlichen und gefühlsmäßigen Inhalt auszukosten. In der letzten Gestalt rechts strömt dann das Gefühl des ekstatischen Opferwillens empor und reißt den Nachempfindenden in seine leidenschaftliche Ausdrucksweise hinein und mit.

In dem unteren Teile des Frieses wird eine Ausgeglichenheit zwischen den Massen, eine Korrespondenz zwischen den Bewegungen deutlich, die bei einem rein germanischen Künstler auffallen würde.

In der Tat liegt Hodlers Bedeutung gerade in seinem Schweizertum, d. h. in der Wechselwirkung germanischer und

romanischer Elemente, in der germanische Gefühlsinbrunst durch romanische Gesetzmäßigkeit gebändigt ist. Typisch in diesem Sinne ist der „Auserwählte". Hier herrscht eine ebenso starke Ausdruckskraft im Formalen wie in der ornamentalen Belebung der Bildfläche, die aber in diesen Werken des frühen Expressionismus noch ganz im Dienst des Inhaltlichen oder der Idee steht. Denn spricht dieser rhythmisierende Halbkreis ragender schlanker Gestalten und die kleine Silhouette des Knaben auch mittelbar zu unserem Auge, so gewinnen die ruhevollen Köpfe, die schenkenden, wachsamen, sorgsamen Gebärden der Engel, die zagende, sehnsüchtige, wachstumsgierige Gebärde des Knaben doch erst ihre ganze Bedeutung durch die Beziehung des einen zu den anderen und durch die allgemein menschliche Interpretation, die jeder Beschauer dem Gemälde geben muß als das Symbol des Hervorragenden, Begabten, Begnadeten, dessen Wachstum nur behütet von gütigen Geistern gedeihen kann.

In dem Gemälde „Der Tag", das man auch „Das Erwachen des Lichtes" oder ähnlich nennen könnte, beruht die Wirkung ebenso im Ornamentalen wie in der großen Ausdruckskraft der Körperbewegungen und der Gebärden; beides deckt sich. Ohne die Ausdruckskraft blieben die sich ergänzenden und ineinander schwingenden Bewegungen der Körper im Ornament, im Dekorativen stecken. Ohne die ornamentale Führung, die Komposition büßten die Bewegungen das Stärkste ihrer Wirkungskraft ein.

In „den Enttäuschten" arbeitet Hodler weniger mit der Linie als mit der Fläche, der Masse. Er drängt seine Körper durch die beengenden Horizontalen des Bildes zu schweren Klumpen zusammen, zu Rechtecken, aus denen keine Linie mehr ins Freie strebt und selbst die Gebärde der Verzweiflung

gleichsam nur in den Menschen selbst hineingreift. Der Zustand der vom Leben enttäuschten Seele hat hier fast nur durch Formensprache, bei großer Beschränkung in bezug auf inhaltliche, außerhalb der Formen liegende Assoziationen starken Ausdruck gewonnen. Von hier ist nur ein Schritt bis zum reinen Expressionismus, der sich von Ding und Inhalt völlig befreien will und die Formen an und für sich sprechen lassen möchte.

Nachdem die Denker Deutschlands die Gesamtstimmung des Landes für die Aufnahme dieser vier Künstler vorbereitet hatten, nachdem der abstrakte Statismus des Bildungsideals von 1870 durch den lebendigen Dynamismus der Nietzsche, Vaihinger, Simmel und die Wiederaufnahme Hegels ersetzt worden war, erwachte der Norden und eiferte Vincent van Gogh, James Ensor, Edvard Munch und Ferdinand Hodler nach.

Einige Künstler wurden unselbständige Nachahmer dieser vier Vorläufer. Die Mehrzahl der Maler und Graphiker knüpfte nur an den Geist an, dem die vier ersten zum Siege verholfen hatten. Negerplastiken, indische Statuen, die Kultbilder aus Japan und China, die Miniaturen und Reliefs mittelalterlicher Mönche, der spanische Kreter Greco wurden zu Kronzeugen für das Streben nach metaphysischer Transparenz in der Kunst der Gegenwart aus vergessenen Zeiten herbeigerufen. Vor ihnen fanden Max Beckmann, Franz Marc, Heinrich Nauen, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff und andere den Mut zu eigenem Schaffen.

Emil Nolde hat ein andersgeartetes Südweh als die deutschen Römlinge früherer Zeiten empfunden. Wie Gauguin lenkte ihn Europaüberdruß in die Zonen primitiver Urmenschen. Während aber Gauguin die Stimme seines exotischen Blutes dorthin rief, suchte der holsteinische Bauernsohn Emil Nolde in Neuguinea nichts anderes als die Reinigung seiner Seele

von europäischer Bildung und Verbildung. Ein erstes Ergebnis seiner Reise sind die Zeichnungen aus Neuguinea, die heute das Besitztum der Berliner Nationalgalerie sind. Von einem Einfluß Gauguins kann nicht die Rede sein. Nolde hat sich in dem Negerlande nicht im Sinne Gauguins verkindlicht, sondern seine seelische Kraft vertieft und geweitet. Es glüht durch seine Darstellung von Naturformen und Menschengestalten jene metaphysische Transparenz, nach der der übersinnliche Durst der Zeit verlangt. Wie Pechsteins Palette in der Südsee sich gereinigt und seine Farben an Leuchtkraft gewonnen hatten, so glühten auch Noldes Farben durch die Berührung mit der Umwelt auf und erreichten ausdrucksvolle Symbolkraft. In den Zeichnungen der Urmenschen in der Nationalgalerie ist das Triebhafte dieser primitiven Wesen visionär erfaßt, während Gauguin auch in der Südsee vor allem auf die Erfassung der Form ausging. Diese Gaben Noldes treten in dem großen Triptychon „Maria Aegyptiaca“ ins Licht; es zeigt auch die Grenzen seiner Kunst, zeigt, wie die Sucht, das Gefühl an sich in symbolhaften Linien und Farben zu geben, ihn zum Stammeln in Formen und in der kompositionellen Flächenbelebung treibt, aus der man trotz des legendaren Bildtitels weder das legendare Erlebnis noch eine klare Gefühlssprache vernehmen kann. Auch in seiner „Grablegung“, in „Pfingsten“ und in den „Klugen und törichten Jungfrauen“ fehlt die Überzeugungskraft. Es erweist sich gerade an diesen Bildern Noldes, daß die Neubelebung des mittelalterlichen Christentums vielmehr romantischen als religiösen Charakter trägt.

Heinrich Nauen hat seine schönsten Bilder im Anschluß an Henri Matisse und Vincent van Gogh geschaffen. Durch sie gewann er die Befreiung seiner Palette von erdenschweren

Tönen, eine differenzierte Abwandlung reiner Farben und den Ausdruck des Wesens der Formen. Ihm ist auch durch Eindringen in die französische Kunst eine Stärkung des rhythmischen Gefühls geworden. Sein Liniengefühl ist empfindsam. Er weiß durch Linienbrechnugen Gefühlswerte auszuprägen. „Die Pietà", die er in Burg Drove gemalt hat, scheint in Grünewalds Schatten entstanden zu sein, wie schon Abbildungen erkennen lassen.

In Karl Schmidt-Rottluffs Entwicklung kann man besonders deutlich die Ideenverschiebung vom Impressionismus zum Expressionismus verfolgen. Für ihn wie für manche andere gab Edvard Munchs Holzschnitt „Der Urmensch" die entscheidende Anregung. Wie in diesem Blatte, so sind auch in Schmidt-Rottluffs Holzausschnitt „Bildnis" die Kunstmittel des Impressionismus noch erkennbar: in den Gegensätzen von Hell und Dunkel, in den Schlagschatten, in der Darstellung von atmosphärischen Wirkungen im Kopf. Allein in der Vereinfachung und Zusammenziehung dieser Kunstsprache, in der starken Herausarbeitung der Linien und in dem Bemühen, die Kurven des Mundes mit seelischen Werten zu beladen, kündet sich die Umprägung des Stilwillens an. Auch er strebt danach, das Wesen der Dinge in Erscheinung zu bringen. Er bringt z. B. in seinen „Heiligen drei Königen" eine stark malerische Wirkung zum Ausdruck; aber auch ihm gelingt nicht, irgendein religiöses Empfinden auszulösen. Der Titel des Blattes könnte auch anders lauten.

Alle diese Bestrebungen, ins Urweltliche zurückzutauchen, weckten neben kindlicher Einfalt hemmungslose Dämonie. Während Künstler wie Henri Rousseau, Otto Müller und Max Pechstein das Unkomplizierte aus dem Menschen herauszudestillieren suchten, sahen andere mit bösem Blick in jeder Seele

das Teuflische. Sie hoben es hervor, unterstrichen es und stellten Menschen in ihrer schwärzesten Stunde dar. Mit grausamer und leidvoller Eindringlichkeit haben Erich Heckel, Ludwig Meidner, Max Beckmann, E. L. Kirchner, Oskar Kokoschka und andere die Menschen diabolisiert. Das Böse lag oft in ihnen, oft in ihren Modellen. Viele graphische Blätter und Bilder sind durchglüht von Haß. Das gibt so manchen Bildnissen dieser Zeit jene herausfordernde Häßlichkeit, jene schamlose Bloßstellung geheimster Triebe. Über der ganzen Zeit steht das Motto: „Es ist mit dem Menschen wie mit dem Baume. Je mehr er hinauf in die Höhe, ins Helle will, um so stärker streben seine Wurzeln abwärts, erdwärts, ins Dunkle, Tiefe — ins Böse." Das Nietzschesche „Wir sind die Ehrenretter des Teufels" könnte vielen Künstlern als Wahlspruch dienen. Haß und Auflehnung gegen die Vorherrschaft und das Übergewicht der abstrakten Bildungsideale, Haß und Auflehnung gegen verknöcherte Gesetzmäßigkeiten, Haß und Auflehnung gegen verseichte Schönheit! Freiheitsjubel und Mephistopheles in der Maske des Dionysos bestimmen dieses triumphierende Pathos im Bösen.

Der früheste Darsteller des Bösen war Alfred Kubin. Am schmerzlichsten und leidvollsten ringt E. L. Kirchner mit Luzifer. Sein „Trinker" ist nicht aus sybaritischem Genuß am Laster, nicht aus Freude am Quälen und am Verwunden gemalt, sondern in seiner unmenschlichen Aufspürung des Bösen liegt ein Drang zum Licht. Das zeigt die Farbe, die gütig verhüllen, versüßen möchte, was die Seele an teuflischen Entdeckungen herausschreien muß. Kirchner gab sich nie restlos der Freude am Bösen hin. Immer rang er um die Schönheit. Allmählich kam er ins Gleichgewicht. In den Holzschnitt-Bildnissen von 1919 hat Kirchner feierliche Größe erreicht. Die Blätter

strömen jene gesammelte Kraft aus, die die Seele nach beruhigten Stürmen erfüllt.

Das Ringende seines Wesens prägt sich auch in den Landschaften aus; oft allzu deutlich. Kirchner ist weit davon entfernt, wie so manche Künstler der Zeit, in Zügellosigkeit zu verfallen. Er wirbt um eine neue Bildarchitektur; aber er tut es krampfhaft, neuerungssüchtig. Er übersieht die festen Bausteine, die ihm Cézanne, Gauguin, van Gogh als Basis hinterlassen haben. Kirchner fehlt die Einfachheit und Einfalt Purrmanns. Am gelöstesten erscheinen seine Landschaften „Der weiße Strand", „Das Engelufer", „Die Kölner Rheinbrücke". Das Gefüge der ragenden Senkrechten und der riesige Bogen vermittelt gut das Gefühl eines gigantischen Menschenwerkes unserer mechanistischen Kultur. Die zarte, kleine Dame verschwindet darin, wie dem Druck des Materialismus die Seele des Einzelnen erliegt.

James Ensors Masken folgten die noch zerfetzteren, brutaleren Masken Noldes. Diese beiden schufen Visionen des Bösen. Kokoschka aber zog aus den Menschen selbst das Böse heraus und überdeckte mit seinem Niederschlag das Antlitz im Bilde so, daß es zur Maske wird. Für die Zerrissenheit, die Nervosität und die widerspruchsvolle Unruhe des modernen Menschen hat er eine preziöse, skizzierende, fleckenhafte Technik gefunden. Man läßt sich mitreißen von dieser bewegten Form, die in Höhlungen und Buckeln zittert, wird aber bei verweilender Betrachtung das Gefühl nicht los, vor den Bildern eines virtuosen Manieristen zu stehen, der uns zu blenden weiß. Der kaum Fünfunddreißigjährige hat Zeit, uns vom Ernst seines Wesens zu überzeugen.

Die Hast der Kunstentwicklung und der Stilwandlung in unserer Zeit hat schon manche Hoffnung auf einen Künstler

enttäuscht. Der Individualismus und gerade der auf seelischen Ausdruck eingestellte Subjektivismus der Gegenwart stellt die höchsten Ansprüche an den Einzelnen. Eigentlich müßten heute alle Künstler Genies, zum mindesten starke, klare, festgefügte Persönlichkeiten sein, um den Forderungen, die die Zeit aus Nietzsche, Bergson, Vaihinger und Simmel ableitet, Genüge leisten zu können. Aber unsere Zeit ist gerade dieser Entwicklung der Menschen nicht günstig. Darum hat Karl Schefflers Ermahnung zu ruhiger Besonnenheit und abwartender Neutralität nicht unrecht. Es ist falsch, solche Worte schlankweg als den Standpunkt eines Reaktionärs anzusehen. Niemand wird die Begabung Willi Jäckels leugnen. Blättert man aber die große Zahl seiner Schwarz-Weiß-Kunst durch, sieht man die vielen Wand- und Staffeleibilder dieses Dreißigers beisammen, so wird offensichtlich, daß der Künstler mit großen und geschickten Gesten aus Vergangenem und Gegenwärtigem eine Manier entwickelt hat, deren innere Leere sich gerade vor seinem Gesamtwerk erweist.

Ein Erwachen nordischen Gefühlsausdrucks liest sich aus den Zeichnungen und Skulpturen Ernst Barlachs heraus. Ihm scheint das griechisch-romanisch-französische Schönheitsideal ganz fremd zu sein. Von abstrakter Gesetzmäßigkeit, von akademischer Norm weiß er nichts. Barlach gestaltet aus inneren Visionen heraus. Sein „Schwertzieher" gibt in starker Konzentration die Summe aller visuellen und seelischen Erfahrungen, die der Künstler von leidenschaftlich erregten, gereizten, zum Kampf bereiten Menschen gemacht hat. Die einfachen Formen sind gefüllt von innerem Leben, das in der Spannung des Gewandes, der Beinstellung, dem Auseinanderschlagen des Tuches, das die Bewegung des Schwertes mitmacht, zum Ausdruck kommt.

Das Lebenswerk des Bildhauers Wilhelm Lehmbruck, das im Februar 1920 in Berlin vereinigt war, illustriert den schwankenden Charakter der Zeit. Wenn die Kunst ein Spiegel der Zeit ist und sich diese Zeit in den Zeichnungen und Skulpturen Lehmbrucks spiegelt, so ist ihr Charakter chaotisch. Die Jugend Lehmbrucks entfaltete sich unter der Herrschaft des abstrak en Bildungsideals. Seine frühesten Arbeiten tragen einen strengen, akademischen Charakter. Er war zu begabt, um nüchtern zu sein. Es zitterte schon damals in seinen Umrissen seelischer Ausdruck. Der Zeitstimmung folgend, gab er die Würde der klaren Form und der reinen Linien auf und steigerte sich selbst, zusammen mit vielen anderen, in ein ekstatisches Pathos hinein. Die Sehnsucht der Gegenwart zu einem Ufer, das sie nicht erkennt, gab seinen Ausdrucksgestalten in überschlanken, an Greco gebildeten Formen Wirkung. Tastend ließ sich der Künstler von vielfältigen Zurufen begeisterter Literaten weitertreiben auf dem Weg der Ausdruckskunst. Er verlor den Halt, und zuletzt verflüchtigte sich häufig sein früheres, feines plastisches Gefühl in dem Streben, seelischen Ausdruck zu geben.

Ernesto del Fiori hat zwangloser und unmittelbarer, reiner und stärker im Ausdruck die Erfüllung dessen gebracht, um das Wilhelm Lehmbruck sich quälend mühte. Man sieht keinen Weg, keine Entwicklungsmöglichkeit seiner ersten Ansätze. Aber sein „Jüngling" bleibt der wertvolle Ausdruck einer Zeitstimmung. Er ist das Denkmal der leidvollen Einsamkeit des Gegenwartsmenschen.

Die junge Bildhauerin Milli Steger hat eine Reihe weiblicher Gestalten geschaffen, von denen einige wie Gegenstücke zu del Fioris „Jüngling" erscheinen. Im „Mädchentorso", in der Bronzefigur für das Portal des Folkwang-Museums in Hagen,

vor allem aber im Aufschwung ist das Wesen der Frau unserer Zeit eindrucksvoll gesammelt: das Sehnsuchtsvolle, das Erwachen zur Freiheit und die Zielunklarheit. Die Einzelformen sind summarisch zusammengefaßt, und alle Kraft ist auf die Herausarbeitung des Seelischen gelegt. Milli Steger hat in Hagen bei dem Architekten Lauwericks und dem Glasmaler Thorn-Prikker eine gute Schule durchgemacht. Ihre Skulpturen sind streng architektonisch gebaut. Sie hat feines Gefühl für Rhythmik und ist reich an Einfällen.

In der Art dieser Letztgenannten versuchen sich seit einiger Zeit mehrere junge Künstler. Es bleibt abzuwarten, ob Herbert Garbe, Richard Luksch-Elbin, Emmy Roeder u. a. einen eigenen Stil finden, durchhalten in ihren Ansätzen, oder ob ihre Versuche nur äußerlich angenommene Manier bedeuten.

Auch der radikalste Bildhauer, der Russe Alexander Archipenko, der zuerst vor etwa zehn Jahren in Paris im Salon des Indépendants auftrat, hat eine stattliche Reihe von Manieristen als Gefolgschaft. Archipenko ist der Kandinsky der Plastik. In dingbefreiten Skulpturen will er die Linien, Formen und Massen durch sich selbst sprechen lassen: schwunghafte Linien, gegeneinander gestellte Formen, der träge Druck schwerer Massen. Durch dieses Verfahren wird die Plastik ihrem Wesen entzogen und zu einer leeren Massengliederung.

Wohl haben Archipenkos Skulpturen des Formgefühl mancher Bildhauer unserer Zeit angeregt und verfeinert, im wesentlichen werden seine Kontrapostierungen dynamischer Kräfte aber den Architekten Anregungen bieten.

Den aggressiven, herausfordernden, fanatischen und gleichzeitig, in allerhand Mystizismus verwobenen Charakter des jungen Künstlergeschlechts hat Hans Poelzig architektonisch zum Ausdruck gebracht. Sein Großes Schauspielhaus ist der

Kultbau der Religionssüchtigen, die keine Religion haben. Er ist die kühnste Prostitution sakraler Formen, die einst aus religiösem Geiste entstanden, nun als Attrappen auf die effektsüchtige Architektur aufgesetzt worden sind. Der Sachlichkeit und Zweckmäßigkeit wird hohngesprochen. Der Blendung durch den „Ausdruck“ ist alles unterstellt. Die Asudrucksktaft dieser Blendung ist bedeutend. Man glaubt sich in die Feengrotte auf einem Jahrmarkt an der Grenze zwischen der islamischen und indischen Welt versetzt, wenn man in den farbenreichen Wandelgängen dieses Theaters spaziert und gelegentlich einen Blick in den Zuschauerraum mit seiner riesigen Kuppel wirft. Der Effekt, den dieser genialische Zauberkünstler entfaltet hat, ist märchenhaft; aber man denkt wehmütig an den sachlichen Erbauer der Gasometer und Fabriken zurück. Da inzwischen Gips und Farben von der Scheinarchitektur abgesprungen sind, so sieht das Innere schon jetzt aus wie eine Jahrmarktsbude kurz vor dem Abbruch. Möchte Poelzig selbst nur bald sich zurückfinden von diesem Wagnertum zu dem germanischen Lebensernst, der sein bisheriges Schaffen leitete.

In allen Kapellen expressionistischer Gemeinden wurden Freudenfeuer für Hans Poelzig abgebrannt. Das ist begreiflich. Der Bau wird kleinere Geister zu ähnlichen Märchenwirkungen ermuntern, und das chaotische Stadtbild von Berlin wird um einige neue „indische“ Noten bereichert werden. Werden Amerika und Asien uns um diesen großen Phantasten des kolossalen Effektes beneiden? Werden sie diesen Riesendielenstil für sich begehren?

Das Kolossale war eine der beklagenswerten Ausdrucksformen des kaiserlichen Deutschlands. In den Blütezeiten der deutschen Kraft findet sich niemals jene aufdringliche und hohle Effekthascherei unter Ausbeutung landfremder Stilformen, wie

sie das kaiserliche Deutschland gepflegt hat. Soll der Entthronung der Antike und der italienischen Hochrenaissance die Inthronisation der asiatischen Kunst folgen? Im Jahre 1772 hat sich Goethe gegen die Nachahmung der Antike auf deutschem Boden in Worten ausgesprochen, die jedes Prinzip der Verpflanzung fremdländischer Stile in unsere Kulturzone ablehnen. Die Romantiker, die wie der junge Goethe die Antike als Vorbild verwarfen, haben den „alleinigen Wert des organisch Gewachsenen und somit des Lokalen und Nationalen als die Wurzel und die lebendige Quelle der Kraft" erkannt. „In der Baukunst", schrieb Friedrich Schlegel in seinen ‚Grundzügen der gotischen Baukunst', „ist das Widersinnige und nicht nur alle Kunst, sondern auch Sitten zerstörende einer dem Auslande nachgemachten Bauart zu fühlbar und kann durch nichts vergütet und durch nichts beschönigt werden. Jede Nation, jedes Land und Klima hat seine eigentümliche, nur ihm eigene und angemessene Baukunst oder gar keine." Diese Worte Schlegels treffen ebensowohl diejenigen, die die Antike nachahmen, als auch die Künstler unserer Zeit, die arabische oder indische Motive nach Deutschland verpflanzen möchten.

Die Romantiker des vorigen Jahrhunderts griffen auf die künstlerische Vergangenheit der deutschen Nation zurück. Der rückwärtsgewandte Blick der Romantiker unserer Zeit schweift in alle Zonen und Zeiten. Es wird bald hier, bald dort etwas aufgegriffen. Unsere jungen Künstler suchen weniger gewesene Formen neu zu beleben als verblaßte Gesinnungen wiederzuerwecken. Tragische Versuche einer Zeit, die ihre eigene Gesinnung sucht! Dieser Suchergeist der Gegenwart hat manche gute Ansätze entwickelt. Niemals aber versagten viele tüchtige Begabungen wieder nach so kurzer Zeit. Ein Jahr hofft man auf irgendeinen Maler, heiße er nun Wilhelm Kohlhoff oder

Bruno Krauskopf; im nächsten Jahre erschüttern sie das Vertrauen schon wieder. Das liegt zum Teil an den einzelnen Künstlern, zum weitaus größten Teil an der Zeit. Einige Darstellungen religiöser Motive, ein paar Bücher über Neumystik und ein halbes hundert Artikel über die Religiosität unserer Zeit haben der neuen deutschen Gesellschaft noch keine geistige Basis gegeben. Diese Basis aber ist erforderlich, wenn der Expressionismus Allgemeingültigkeit gewinnen soll. Bis das geschehen sein wird, bleibt der Expressionismus der Protest einzelner Romantiker gegen die Gegenwart, der Sehnsuchtsruf einiger Künstler nach einer beseelteren Weltgesinnung. Ob dieses Suchen und Drängen das ganze Volk erfassen und zu einem Neubau der Kultur von Grund auf leiten wird, steht dahin. Es kommt darauf an, ob die stürmende Jugend oder die lebendigen Kräfte der jüngsten Vergangenheit sich als stärker erweisen. Solange der Expressionismus dem Norden nicht eine neue, allgemeine Kunstform gegeben haben wird, bleiben Maler wie Purrmann, Ahlers-Hestermann, Kokoschka, Barlach, Röhricht, Kanold, Kirchner, Unold, Eberz, d. h. diejenigen, die das Erbe nutzten und mit dem Pfunde der letzten großen Maler wuchern, die Stärkeren, diejenigen, die hier in dem Abschnitt der radikalen Konservativen zusammengefaßt worden sind. Sie schlagen von der jüngsten Vergangenheit aus über den chaotischen Augenblick eine Brücke in die Zukunft. Sie behalten Basis unter den Füßen und sind gleichzeitig frei und offen genug, um alles Lebendige und Entwicklungsfähige in sich aufzunehmen, was der Expressionismus des Nordens in sich birgt.

Die Kunst und das neue Reich.

Die Geschichte lehrt, daß die Diktatur eines einzelnen oder einer Minderheit in Kultur- und Kunstangelegenheiten von prägender Gestaltungskraft sein kann, wenn sie nicht rein äußerlich aufgezwungen und aufgepfropft wird, sondern sich organisch aus dem Leben eines Volkes entwickelt, d. h. wenn die höchste Spitze des Staates mehr eine zusammenfassende, bindende, wählende und organisierende Gewalt ausübt, als eine subjektiv fordernde.

Eine solche segensreiche Diktatur übten die Päpste im XVI. und XVII. Jahrhundert, die französischen und spanischen Könige derselben Zeit, die kleinstaatlichen, oberitalienischen Fürsten der Renaissance, Napoleon und noch manche andere aus.

Sie alle waren vollgesogen mit der höchsten Kultur ihres Landes. Sie waren mit ihr verwachsen, und was sie forderten, war wirklich die höchste Leistung ihrer Zeit.

Überall aber, wo die Diktatur von einer unkultivierten Minderheit ausgeübt wurde, ist sie verhängnisvoll geworden. Das war auch bei Wilhelm II. der Fall. Anstatt den Besten und Deutschesten seines Landes Aufgaben zu stellen, wählte er Eklektiker und solche, die sich seinem eigenen parvenühaften Geschmack fügten.

Hätte er rechtzeitig Albert Niessel zum architektonischen Diktator der Leipziger Straße und Peter Behrens zum Bauleiter etwa der Potsdamer Straße ernannt, so hätte man

erreicht, daß diese beiden Architekten von großer Gesinnung wenigstens einem Teil von Berlin ihren Charakter hätten aufprägen können. Die großlinige Architektur Messels erhält ihren vollen Sinn erst, wenn sie sich über Straßenzüge und Plätze erstrecken würde, wenn er eine Rue de Rivoli, eine Place de Vendôme hätte anlegen können. Albert Messel ist tot. Peter Behrens' Lebenskurve neigt sich schon. Ich könnte mir denken, daß dieser Künstler es als tiefen Schmerz empfindet, daß ihm niemals ermöglicht worden ist, aus dem Vollen seines Sinnens und Trachtens zu wirtschaften, daß er niemals die Aufgabe erhalten hat, Städtebau im großen Stil zu betreiben. Ein einzelner Bau dieses Künstlers — etwa inmitten der Steinwüste des Kurfürstendamms — würde wie eine gute Skizze unter lauter Schund wirken. Seine großen Vertikalen wirken in einem Einzelbau sinnlos; sie fordern Raumgestaltung im weitesten Sinne des Wortes; sie erhalten erst ihren Wert im Ganzen einer Straßenflucht oder einer Platzanlage. Sie fanden keinen großzügigen Bauherrn.

Großzügig allerdings war Wilhelm II. Er hat große Baugedanken gehabt und ausführen lassen. Aber er hat diesen Architekturplänen in jenem Parvenüstile Gestalt gegeben, der nicht nur für ihn, sondern für das gesamte Berliner Bürgertum seiner Zeit charakteristisch war. Es ist seltsam, wie fremd dieser Hohenzoller seiner eigenen Rasse geworden war. Dieser späte und verbildete Monarch hatte wie die bürgerliche Gesellschaft seiner Zeit den klaren Instinkt für die Grundzüge und den Charakter seines Volkes verloren.

Die demokratische Freiheit — das sei gerechterweise betont —, die schon längst vor der Revolution unterhalb dieser offiziellen Kunstpflege bestand, reichte nur dazu aus, vereinzelte gute Bauten ins Leben zu rufen, die man in ent-

legenen Vororten, in privaten Anlagen, weit verstreuten Fabrikunternehmungen aufsuchen mußte, um sie zu bewundern oder gar in Zeitschriften, wo sie irreführend zur Massenerscheinung zusammengedrängt, ein falsches Bild von deutscher Baukultur gaben.

Durch die Abdankung Wilhelms II. ist ein starker positiver Faktor in der schlecht geführten Städtebauleitung Deutschlands ausgeschieden.

An seine Stelle ist eine sozialistische Regierung getreten. Das Programm einer sozialistischen Regierung kann — sofern sie sich selbst treu bleiben will — nicht anders lauten als: Freie Bahn dem Tüchtigen. — Jedem das Seine. — Oder die Forderung, die Edgar Steiger auf dem Gothaer Parteitag von 1896 formuliert hat: „Wir wollen, daß das arbeitende Volk die Führung übernehme auf allen Gebieten des Lebens, und zwar nicht durch Vernichtung früherer Kulturen, damit wir nachher aus dem Nichts etwas schaffen; sondern wir wollen alles Gute und Schöne und die Fähigkeit, dieses Gute und Schöne zu genießen, herübernehmen aus den früheren Gesellschaften und hinlegen auf den Tisch des arbeitenden Volkes, damit dieses als der große Kulturkämpfer der Gegenwart das Kulturerbe der Gegenwart übernehmen kann und den großen Aufgaben, die ihm bevorstehen, gewachsen sei, damit es nicht im Frondienst verkümmert, sondern damit wir alle ganze Menschen werden."

Wir dürfen uns indessen nicht verhehlen, daß selbst ohne den Druck einer kaiserlich-höfischen Geschmacksdiktatur, dieses Programm nicht dem Kunstleben eines Volkes ein Stilgepräge aufdrücken kann, wie das unter den früher genannten Herrschern der Fall war. Mit individualistischer Freiheit wird

9*

noch kein Stil geschaffen. Er bildet sich nur unter der Bindung einer quantitativ großen oder sozial mächtigen Auftraggeberschar, die, auf einem gemeinsamen Kulturniveau stehend, einheitliche Forderungen stellt.

Was dem Wesen einer sozialistischen Regierung möglich gewesen wäre, ist die Organisation des wirtschaftlichen Schutzes der Künstler einzuleiten, den die sozialistische Orthodoxie seit einem halben Jahrhundert als Hauptforderung ihres kunstpolitischen Programms aufgestellt hatte. Es gibt viele Mittel, um jungen Künstlern die Sicherung eines Existenzminimums zu gewähren. Nicht einmal die Organisation eines Wirtschaftsschutzes der Künstler ist versucht worden. Dagegen versucht das neue Reich durch die unsoziale Luxussteuer und den Zwang kaufmännischer Buchführung die Künstler zu knebeln. Zweitens hätte die republikanische Kunstverwaltung das Programm absoluter Gerechtigkeit in der Förderung der künstlerischen Jugend proklamieren müssen. Das ist geschehen, indem die Jugend zu den öffentlichen Sammlungen und staatlichen Aufgaben zugelassen wurde.

Indessen wurden diese wenigen günstigen Maßnahmen nicht als freiwilliges Geschenk, sondern als Konzession gegenüber der radikalen Linken gemacht, die zielsicherer als die Mehrheitssozialisten den Versuch unternahmen, die Kunstpflege an sich zu reißen. Die revolutionären Künstler schlossen sich mit den unabhängigen Sozialisten zusammen. Expressionistisch und linksradikal wurden im Streit der Meinungen gleichbedeutende Schlagworte. Eckardt von Sydow argumentiert: „Wer für expressionistische Kunst leidenschaftlich kämpft, muß sich konsequenterweise auch bekennen zur sozialistischen Requblik, zum revolutionären Staat.“ Die Schlußfolgerung dieser Forderung besagt, daß der Expressionis-

mus die Staatskunst der unabhängigen Sozialdemokratie zu sein habe.

Als Konzession gegenüber dieser kampflustigen und energischen Linken hat die sozialistische Regierungspartei es für klug befunden, sich in Kunstfragen ebenfalls möglichst radikal zu gebärden. Alle Gesetze und Verordnungen in diesen Angelegenheiten werden im Hinblick auf die radikale Linke gemacht, und kein Wort wird gesprochen, ohne daß vorher die Wirkung auf den linken Flügel des Parlamentes erwogen wird. In der Kunstpflege ist es ähnlich. Hastig wurden die meisten öffentlichen Sammlungen Deutschlands so umgeordnet und ergänzt, daß der radikale Flügel keinen Anlaß zur Opposition findet. Einige Bilder von Feininger, Franz Marc, Schmidt-Rottluff u. a. sichern den Kunstpflegern eine gute Besprechung in der „Freiheit".

Es ist klar, daß in dieser Bewegung die Gefahr der Diktatur einer neuen und höchst unduldsamen Minderheit liegt. An und für sich wäre das, wie oben ausgeführt wurde, durchaus nicht beklagenswert, falls diese Minderheit den reifsten Geschmack, das kultivierteste Urteil repräsentierte. Das aber ist bei jungen Künstlern nie der Fall, kann, darf nicht der Fall sein. Ein Schaffender muß in ewigem Werden, im ewigen Bewegen sein. Und der diktatorische Ruf unserer Jüngsten und Radikalsten nach der subjektiv genialen Leistung ist als Kulturprogramm Unsinn. Man kann weder Genies erziehen, noch eine Kultur auf individueller Freiheit aufbauen. Kultur kommt nur unter der Bindung zustande, die eine materiell oder ideell machtvolle Minorität durch ihre Forderungen und Wünsche einer ganzen Künstlergeneration auferlegt. Das Genie wird sich auch innerhalb der kulturellen Einordnung stets über diese Forde-

rungen erheben, genau wie sich Poussin über seine höfischen, Rembrandt über seine bürgerlichen zeitgenössischen Maler erhob, obgleich sie freiwillig sich jenen Bindungen unterwarfen, die die Bestandteile ihrer Kunsterziehung ausgemacht hatten.

Wenn in einer führerlosen Zeit die Künstlerschaft selbst die Kunstpflege leiten muß, so kann dieses Amt doch niemals in den Händen der Maler und Bildhauer ruhen.

Maler und Bildhauer vermögen nicht direkt eine Lebenskonvention, eine Gesellschaftsform heranzubilden. Das liegt nicht im Wesen dieser Künste beschlossen. Sie können wohl indirekt Anregungen ausstreuen, aber die Gestaltung eines Gesellschaftsstiles geht über ihre Wirkungsmöglichkeit hinaus. Diese Gabe ist in ungleich höherem Maße der Architektur eigen. Allerdings erfüllen kann die Architektur diese Aufgabe nur, wenn sie geleitet und getragen wird von dem Geiste ihrer Zeit, von dem Rausch des Blutes ihres Volkes. Obwohl nun die geistige Müdigkeit, die Schwerfälligkeit und Dickflüssigkeit des Blutes ein tragisches Kennzeichen der deutschen Gegenwart ist, so bestand doch für die republikanische Staatsform die Möglichkeit, ihrem demokratischen Programm eine architektonische Gestalt zu geben, da schon im vorrevolutionären Deutschland Einzelleistungen von Architekten in Erscheinung getreten sind, die einen Rahmen für das bürgerliche Deutschland und seine neu zu schaffende Gesellschaftsform hätten bedeuten können.

Die Außen- und Innenarchitekturen von Peter Behrens, Karl Bertsch, German Bestelmayer, Theodor Fischer, Hans Grässel, Walther Gropius, Paul Haustein, Karl Jäger, Hans Kaiser, William Lossow, Albert Messel, Heinrich Metzendorff, Adelbert Niemeyer, Karl Muthesius, Bruno Paul, Richard

Poelzig, Richard Riemenschmidt, Heinrich Straumer, Bruno Taut, Heinrich Tessenow u. a. sind Sinnbilder des deutschen Bürgertums der Gegenwart. Leider haben bisher nur wenige dieser Künstler Gelegenheit gehabt, Einfluß auf die Gestaltung des gesamten Stadtbildes zu gewinnen.

Eher als in Norddeutschland gelang dies bisher in München; dort lagen die Verhältnisse besonders glücklich. Die weitsichtige Kunstpolitik des bayrischen Kultusministeriums hatte Theodor Fischer und seiner Schule Gelegenheit gegeben, München in ihrem Geiste umzuformen und auch den Vororten der bayrischen Hauptstadt einen bestimmten, dem süddeutschen Wesen entsprechenden Stil zu geben. Auch Theodor Fischers zehnjähriges Wirken in Württemberg hat in Gaggstadt, Stuttgart, Tübingen und Ulm die alten Stadtbilder um neue Bauten bereichert, die sich harmonisch dem Charakter der Städte einfügen und davon Zeugnis ablegen, daß eine lebendige und rassenbewußte Gegenwart aus der alten Tradition neue Formen zu entwickeln vermag, die dem Geiste und den Bedürfnissen der Gegenwart entsprechen. Am vollendetsten hat die humane, soziale, hygienische Gesinnung des deutschen Bürgertums, das malerische Empfinden und das Streben nach behaglichen Lebensformen in den Arbeiterkolonien von Staaken, Hagen und Essen Gestalt gewonnen. Hier sind Städtebilder aus einem Guß in zweckgemäßer Sachlichkeit überblüht von künstlerischem Geist entstanden. Diese Arbeiterkolonien sind die reinsten, ausgeglichensten und bedeutendsten Leistungen sozialen Denkens. Die Gartenstadtanlagen für das werktätige Volk sind Versuche, das Leben der breiten Masse der untersten Schichten zu vermenschlichen und qualitativ zu steigern. Mit staunender Bewunderung sahen vor dem Kriege die durch Deutschland reisenden Ausländer diese glücklichen Ansätze zu

einer deutschen Volkskunst. Die norddeutschen Großstädte geben kein so geschlossenes Bild der Baugesinnung unserer Tage. Zwar hat William Lossow in der großzügigen Anlage des Hauptbahnhofs Leipzig einen neuen und bestimmten Angelpunkt gegeben, von dem aus die malerisch unruhige Silhouette des Dietrichrings einen neuen Sinn erhält; allein gerade die deutsche Reichshauptstadt hat sich infolge der Diskrepanz zwischen bürgerlicher und kaiserlicher Baugesinnung ein unruhiges und zerfetztes Stadtbild gewährt.

Wenn Ausländer in unseren Kunstzeitschriften die lobende Wertung Berliner Baukünstler lasen und sich aufmachten, um die Werke dieser Außen- und Innenarchitekten selbst zu studieren, mußten sie nicht enttäuscht sein, wenn sie, in Berlin angekommen, die Straßenzüge vom Bahnhof in das Stadtinnere durchschritten? Sie fanden die großen Baugedanken, deren Vertreter Behrens, Messel, Muthesius, Paul angeblich sein sollten, nicht, oder nur nach langem Suchen. Man versteht, daß die Ausländer enttäuscht waren, daß sie von einer Irreführung der deutschen Zeitschriftenliteratur sprachen und einschränkend feststellten, es handele sich in Deutschland nicht um eine allgemeine neue Baugesinnung, sondern um einzelne gute Bauten, nur um Ansätze zu einer deutschen Baukultur.

Romain Rolland hat im ersten Bande seines „Johann Christof" folgende sarkastische Charakteristik des Berliner Westens gegeben, die für uns Deutsche ein wenig beschämend wirkt:

„Die Gegend, in der Haßler wohnte, war fast ganz in dem neuen sonderbaren Stil erbaut, in den das junge Deutschland sein gelehrtes und gewolltes Barbarentum ergießt und sich emsig bemüht, Genie zu entfalten. Mitten in der banalen Stadt mit ihren geraden charakterlosen Straßen erhoben sich

plötzlich ägyptische Mausoleen, norwegische Bauernhäuser, Klöster, Basteien, internationale Ausstellungspavillons, dickbauchige, fußlose, in der Erde steckende Häuser mit ausdruckslosem Gesicht, einem einzigen, riesigen Auge mit Gefängnisgittern, mit Toren, die von Unterseeboten erdrückt werden, mit Eisenbögen, goldenen Chiffern in den Sparren der vergitterten Fenster, speiende Ungeheuer über der Eingangstür, blauen Fayenceplatten, die hier und dort, stets da, wo man sie am wenigsten erwartete, eingelassen waren, mit buntscheckigen Mosaiken, die Adam und Eva darstellten, und mit grellen Ziegeldächern: burgartige Häuser, deren oberste Stockwerke wie durch Schießscharten ausgezackt waren, unförmliche Tiere auf dem Giebel trugen, an einer Seite kein Fenster hatten, dann wieder dicht nebeneinander gähnende Löcher zeigten, die einmal quadratisch, dann rechtwinklig oder dreieckig waren und wie Wunden aussahen; große leere Mauerflächen, aus denen plötzlich ein schwerer Balkon mit einem einzigen Fenster hervorquoll, ein von Nibelungenkaryatiden gestützter Balken, und aus deren steinernen Brüstungen zwei bärtige, haarige Greisenköpfe herausragten: Böcklinsche Fischmänner. Über dem Giebel eines dieser Gefängnisse — eines pharaonischen Hauses mit einer einzigen niederen Etage und zwei nackten Kolossen am Eingang — hatte der Architekt geschrieben:

Seine Seele zeige der Künstler,
die niemals war, noch jemals sein wird."

Diese Selbstentäußerung, diese Verpflanzung der Baustile der Antike, Karls des Großen, der italienischen Hochrenaissance, des Palladianismus in unseren Norden, das ewige Durcheinander dieser Stile, die sich oft an einem einzelnen Bau mehrfach überschneiden, das sind unverkennbare Sym-

ptome des Niederganges der Allgemeinheit eines Volkes, das in diesem Sinne sich schon vor dem Kriege selbst aufgegeben hatte. Die letzte Ursache des Niederganges war der Verrat an unserem Wesen, an unserer norddeutschen Seele, war die Verkennung aller derer, die in unserer Zeit Gestalter des norddeutschen Geistes waren.

Die Wirkung im Auslande bezeichnet den Barometerstand der Weltgeltung. Die Resonanz, die das deutsche Kunstgewerbe und die deutsche Architektur in Frankreich fanden, war außerordentlich. Natürlich wurde sie von den Franzosen, die bis ins 19. Jahrhundert den Lebensstil, die Gesellschaftsform und die Innenarchitektur bestimmt hatten, nicht jubelnd begrüßt. Aber den Eifer, den sie entwickelten, das deutsche Kunstgewerbe herabzusetzen und zu verunglimpfen, zeigte die Besorgnis um die Erschütterung ihrer bisherigen Vorherrschaft. Der Eindruck der Bayrischen Kunstgewerbeausstellung im Pariser Herbstsalon von 1910 illustriert die Gefahr, die die Franzosen in den Leistungen der deutschen Architekten sehen. Zehn Jahre sind seit dieser Ausstellung vergangen, und immer noch kämpfen die Franzosen gegen die „Art boche". Unter „Art boche" aber begreifen sie nichts anderes als die Werke der deutschen Außen- und Innenarchitekten, denn die deutsche Malerei erschien ihnen von jeher belanglos und ungefährlich. Gustave Geffroy, General Cherfils, C. Poinsot, Maurice Vachon, Henri Welschinger u. a. haben in den letzten Jahren eine Flut von Artikeln, Flugschriften und Büchern gegen diese „Art boche" veröffentlicht. Es ist kein Zufall, daß die Führer in diesem Kampfe Konservative, Traditionalisten und Nationalisten sind. Gerade sie fürchten am meisten, daß die aus dem 17. und 18. Jahrhundert abgeleitete französische Außen- und Innenarchitektur, die sie

erhalten möchten, weil sie den französischen Lebensstil schützen wollen, durch die deutsche Leistung erschüttert werden könnte. Die deutsche Gefahr erscheint ihnen beträchtlich, weil sie erkennen, daß die deutschen Leistungen die neue humane, soziale und demokratische Zeitgesinnung ausprägen.

Trotzdem aber die Weltgeltung des deutschen Architekturstiles an der Schätzung des Auslandes offenbar wird, hat die republikanische deutsche Regierung nichts Entscheidendes getan, um in Deutschland selbst der bürgerlichen Baukunst die öffentliche Geltung zu verschaffen, die ihr den Leistungen nach gebührt. Wie der Demokratie der Geist fehlt, dem Leben einen neuen Inhalt zu geben, so fehlt ihr auch der Sinn, sich die ihr entsprechenden Architekturformen zu eigen zu machen.

In Paris erwies sich als ein Mangel der deutschen Innenkunst die Dumpfheit des modernen deutschen Wohnraumes. Bis jetzt waren allzuoft deutsche Innenräume in schwarzer oder lichtarmer brauner Täfelung, mit Möbeln von violetter oder brauner Stoffbespannung dekoriert, so daß die deutsche Schwermut, das deutsche „Kreuz, Tod und Gruft" die Räume erfüllte. Vielleicht hat der Druck, der auf Deutschland lastete, die Stumpfheit und Freudlosigkeit der Farben hervorgerufen. Nun, da die lastende Schwere von uns gewichen, die starren, akademisch-militaristischen Zwangsideale erloschen sind, sollte diese gruftdunkle Düsterkeit aus den Innenräumen unserer neuen Gesellschaft weichen und durch jene sonnige Heiterkeit ersetzt werden, wie sie in alten Bauernhäusern blüht, wie sie das Schabbelhaus in Lübeck erfüllt, wie sie Schinkels Innenräume durchsonnt, wie sie den Wohnraum zur Biedermeierzeit erwärmte. Diese Aufhellung der Farben wird sich unter der Einwirkung der Malerei unserer Zeit auf das Kunstgewerbe

ergeben. Die Wechselwirkung der Kunst kann auch der Außen- und Innenarchitektur von Nutzen sein. Die Farbenreinheit Kandinskis, Heckels, Chagalls und Campendoncks enthält für das Kunstgewerbe gleichsam eine Aufforderung, auch seinerseits frischere Farben zu wählen. Archipenkos Plastiken enthalten für Außen- und Innenarchitektur Anregungen, die dynamischen Kräfte leichter und beschwingter zu kontrapostieren.

Allein die Architekten mögen sich hüten, sich dem hemmungslosen Subjektivismus unserer Zeit planlos zu verschreiben. Sonst werden wir einen neuen Jugendstil erleben, der wilder und zügelloser das in mühevoller Arbeit Erreichte wieder zerstört.

Sachlichkeit, Zweckbestimmung und die Qualitätsforderung, durch die die bisherigen Erfolge der Außen- und Innenarchitektur erzielt worden sind, dürfen als die heiligsten Postulate nicht wieder aufgegeben werden. Die deutsche Kunst und die deutsche Kunstpädagogik haben schon vor 1914 erkannt, daß allein die weitere Ausbildung und Durchbildung des Handwerks das bisher Erreichte zu sichern und zu neuen Erfolgen zu führen vermag. Unter der liberalen, vorrevolutionären Regierung Bayerns gelang es schon vor der staatlichen Umformung diese Ideen aufzunehmen und Ansätze zu ihrer Durchführung einzuleiten. Diese Pläne entwickelten sich in den Kreisen der Architekten. Sie ergaben sich teilweise aus den künstlerischen und konkurrierenden Bedingungen der Zeit, teilweise sind sie auf Eindrücke zurückzuführen, die die Münchener Künstler 1910 in Paris gewonnen haben. Diejenigen Kunsthandwerker Frankreichs, die einen künstlerisch epigonenhaften Stil pflegen, beherrschen das rein Handwerkliche ihrer Kunst mit einer erstaunlichen Gewandtheit und geschmeidigen Vollkommenheit, die das deutsche Handwerk übertrifft. Darum

ist Walter Gropius' Forderung nach Durchbildung des Handwerks zu begrüßen. Es ist nicht zu beklagen, daß sein Bauhaus ein Kampfobjekt des politischen Tagesstreites wurde. Es ist kein Fehler, daß seine pathetischen Manifeste die Runde durch die ganze Presse machten. Dadurch ist die Möglichkeit gegeben, daß seine Ideen Allgemeingut der Nation werden und ihr als die notwendigsten und drängendsten Forderungen der Stunde erscheinen. „Es gibt keine Kunst von Beruf", schreibt Walter Gropius einmal. „Künstler sind Handwerker im Ursinn des Wortes und nur in seltenen gnadenreichen Lichtmomenten, die jenseits ihres eigenen Willens stehen, kann unbewußt Kunst aus dem Werk ihrer Hände erblühen." Im Anschluß an die kühne Gründung des Weimarer Bauhauses und im Erwachen des Instinktes für das, was uns nottut, gehen Reinhard Poelzig und Rudolf Bartning den gleichen Weg der Selbstbescheidung, um die Werkstatt des Handwerkes wieder zu beleben. Der Arbeitsausschuß der bildenden Künstler Münchens erklärte im Februar 1919 in einem Memorandum zur staatlichen Kunsterziehung:

„An den Anfang stellen wir den Satz und betonen ihn ausdrücklich, daß uns zuerst nicht so sehr die Reform der Hochschule, der Spitze, als vielmehr die Festigung und der Ausbau des Fundaments, der Überwindung des Materials und des Elementaren kümmern muß, daß es darauf ankommt, eine breite Grundlage von tüchtigem und edlem Handwerk anzustreben, worauf die mittleren, zahlreicheren Materialbegabungen ständig begehrte und sie selbst erfreuende Arbeit leisten, die mehr ideell Veranlagten an der Hochschule leichter den Ausdruck ihres künstlerischen Wesens finden werden.

Der energische und zähe Ausbau der Fachschulen, die äußere und innere Hebung dieser Anstalten halten wir von

fundamentaler Bedeutung für das Kunsthandwerk wie für die Kunst.

Die Handwerksmeisterlehre schaltet heute leider oft genug für die Erziehung aus . . . und die heutigen Versuchsateliers leiden allzusehr unter dem Umstand, daß sich die Anfänger bereits als ‚Künstler' fühlen, das Handwerk nicht ernst genug nehmen und dadurch zu leicht äußeren Modeströmungen verfallen, infolgedessen öfters mehr Galanteriewaren und Saisonartikel als Handwerksarbeiten entstehen, die dauernden Wert haben.

Gerade dieser Umstand läßt es völlig verkehrt erscheinen, das Handwerk zu akademisieren und so der Einbildung des ‚Künstlers' die des verfrühten ‚Akademikers' hinzuzufügen. Die Fachschulen müssen durch eine Neuorganisation aus der auch heute schon teilweise ganz unverdienten geringeren Einschätzung herausgehoben werden. Heute schon ist hier und da, viel zu wenig genützt, in den Fachschulen das Gute da, an das nur anzuknüpfen, das nur zu übertragen, auszubauen und zur allgemeineren Geltung durch hervorragende Lehrkräfte zu bringen wäre, wobei angemerkt werden muß, daß sich die Fachschulen durchaus nicht alle in München befinden müssen.

Die Kunstgewerbeschule würde sich zum größten Teil in den Fachschulen auflösen, während die vorzüglich mit der Baukunst zusammenhängenden und derselben unentbehrlichen plastischen und malerischen Betätigungen zur Hochschule eingehen müßten.

Aufnahme in die Hochschule kann nur der Begabte finden, welcher von der Fachschule entsprechend vorgebildet oder ein dementsprechendes Können und Wissen vor Fachleuten nachweisen kann. Es findet eine technische und selbstverständlich künstlerische Prüfung statt.

haben wir so die Hochschule des elementaren Lehrstoffs entledigt, Meistern wie Studierenden größere Bewegungsfreiheit geschaffen und den Besuch auf die Aussichtsreicheren beschränkt, so wünschen wir andererseits zwei sehr bedeutsame Erweiterungen des akademischen Feldes:

1. Die Aufnahme der der Baukunst zunächststehenden Plastik und Bildnerei. Wir vermeiden hier absichtlich, diese Kunstzweige „dekorativ“ zu nennen. Diese Bezeichnung, unaufhörlich und meist abschätzig gebraucht, wäre irreleitend, weil sie ein gedankenloses und dilettantisches Werturteil unterstützen könnte, das wir uns durchaus nicht zu eigen machen wollen.

2. Die Herstellung innigster Beziehungen zur Baukunst. Das dabei der angehende Monumentalmaler, der Bildnismaler, der Einzelplastiker, der Entwerfer von Mosaiken und Gobelins usw. fruchtbare Anregung und notwendigen Zusammenhang gewinnen wird und es umgekehrt dem zukünftigen Baukünstler von großer Bedeutung werden kann, in engere Beziehung zu den Schwesterkünsten zu kommen, ist einleuchtend. Wir haben das Verhältnis der Baukunst zur Hochschule der bildenden Künstler nur deshalb an das Ende gestellt, weil wir uns hier einiger Schwierigkeiten in praktischer Beziehung bewußt sind. Dennoch müssen wir, wie wir an den Eingang die grundlegende Bedeutung eines sicheren Handwerks stellten, zum Schluß die Ansicht unterstreichen, daß wir es für durchaus notwendig halten, daß die Baukunst ein integrierender Teil der künstlerischen Erziehung werde, weil wir glauben, daß schließlich fast alle heutige Kunstübung wird Maß und Ziel von der Baukunst empfangen müssen, wenn sie aus dem unglücklichen und friedlos machenden Zustand des Atelierexperiments und der Tagesmode herauskommen soll.“

Es wäre dem nur noch hinzuzufügen, daß die gesamte künstlerische Jugend durch allgemeine Kurse aufgeklärt würde, daß indische und gotische Baukunst und Plastik aus anderen Lebensbedingungen, als sie der Jetztzeit eigen sind, hervorgingen, damit die Jugend davor bewahrt wird, im Anschluß an die gegenwärtige Modeströmung einen indischen oder gotischen Eklektizismus zu betreiben.

Die Folge dieser Bewegung war ein Abzug der Architekturstudierenden aus den technischen Hochschulen. Gerade die besten Elemente der Jugend haben den alten, verknöcherten Lehranstalten den Rücken gekehrt und sind den zeitgemäßen Ausbildungskursen von Gropius, Jäger, Bartning, Poelzig u. a. gefolgt.

Die Regierung des neuen Deutschlands sieht dieser ganzen Bewegung tatenlos zu. Es sind allerdings von mehreren Regierungsvertretern der deutschen Staaten Denkschriften und Reformvorschläge für die staatliche Kunstpflege veröffentlicht worden. Es ist auch ein Reichskunstwart ohne Kompetenzen ernannt worden, der sich gleich nach seiner Ernennung ganz der radikalen Linken verschrieb. Aber die Druckschriften und Ernennungen bedeuten keineswegs eine Tat. Wenn die Künstler sich nicht rühren, werden sie nach wie vor auf Selbsthilfe angewiesen sein.

Der Architektur gebührt mehr denn je die Führung. Sie gestaltet unser Heim. Sie baut unser Haus. Sie gibt der Straße, dem Platz ihren Charakter. Sie schafft das Stadtbild und prägt infolgedessen das Gesicht unserer Kultur. Es bleibt daher das Wesentliche, daß die Leistungen unserer Architekten nicht länger in den Vorstädten oder auf dem flachen Lande sozusagen im verborgenen blühen. Ein gestaltender Wille muß alle Kräfte zusammenfassen und ihnen die Organisation des

gesamten Kunstschaffens übertragen. Ein kleiner Kreis erlesener Geister drängte schon lange seiner Zeit voraus. Was die wilhelminische Epoche an Verblendung an ihm versäumt hat, muß die neue Staatsform, die endlich ihm nachgedrungen ist, nachholen. Daß die Architekten etwas zu leisten vermögen, haben sie seit bald zwanzig Jahren bewiesen. Daß sich unter ihnen Charaktere von persönlicher Prägung auf nationaler Basis befinden, wissen wir. Wir Zuschauenden, die wir bewundernd oder erwartungsvoll zu ihnen aufblicken, wünschen, daß ihre Führer endlich in die Stellen aufrücken, die ihnen gebühren und die eine tatkräftige Regierung ihnen durch alles Fraktionsgestrüpp hindurch verschaffen muß. Sie haben die Aufgabe, der neuen Gemeinschaft die äußere Gestalt zu geben. Die neue Regierung muß ihnen die Erfüllung dieser Aufgabe ermöglichen — und zwar nicht durch irgendwelche kleinen Konzessionen, sondern durch Einsetzung ihrer Führer in leitende Stellen, damit sie endlich ganze Arbeit zu leisten vermögen.

Dazu aber ist nötig, daß die relativen Wägungen erblassen. „Das Vermögen der Ideen" muß wieder die höchste Instanz unseres Wesens werden. Das heißt, wie Georg Simmel einmal erläutert hat, „das Vermögen, ein Unbedingtes zu erfassen. Denn alles einzelne und Bedingte, das uns sonst bestimmte, liegt unter uns: wir stehen — was das Leben sonst nur wenigen von uns gestattete oder abforderte — auf dem Grund und Boden eines Absoluten." Das Verlangen nach einer Erneuerung von Comtes sozialem Pflichtbegriff und Kants kategorischem Imperativ ist vorhanden. Es fehlen nur Kraft und Wille, die Ethos in sich tragen und die Berufung in sich fühlen, zu führen und mitzureißen.

Allgemeine Literaturangaben

zur „Neuen Kunst und zur Erkenntnis ihrer soziologischen Grundlagen".

Agathon, Les jeunes gens d'aujourd'hui. Paris, Librairie Plon, 1911.

Bahr, Hermann, Expressionismus. München, Delphinverlag, 1918.

Baldensperger, Fernand, L'avant-guerre de la littérature française. Paris, Payot, 1919.

Bazalgette, Léon, La décadence de la race latine. Paris 1892.

Behne, Adolf, Zur neuen Kunst. Berlin, Verlag „Der Sturm", 1917.

Benda, Julien, Le Bergsonisme. Paris, Mercure de France, 1912.

Bernard, Emil, Erinnerungen an Paul Cézanne. Basel, Benno Schwabe & Co., 1916.

Bergson, Henri, Materie und Gedächtnis. Jena, Eugen Diederichs, 1908.

— — Die schöpferische Evolution. Jena, Eugen Diederichs, 1908.

Bertram, Ernst, Nietzsche. Versuch einer Morphologie. Berlin, Georg Bondi, 1919.

Blanche, Jacques, Émile, De David à Dégas. Paris, Émile Paul, 1919.

Boucher, Jacques, Peinture. Paris, Figuière, 1920.

Burger, Fritz, Cézanne und Hodler. München, Delphinverlag, 1917.

— — Einführung in die moderne Kunst. Berlin, Akademische Verlagsgesellschaft, 1917.

Coulin, Jules, Die sozialistische Weltanschauung in der französischen Malerei. Klinckhardt & Biermann, Leipzig 1909.

Curtius, Ernst, Robert, Die literarischen Wegbereiter des neuen Frankreichs. Potsdam, Gustav Kiepenheuer, 1919.

Däubler, Theodor, Der neue Standpunkt. Hellerau 1912.

— — Im Kampfe um die moderne Kunst. Berlin, Erich Reiß, 1919.

Deri, Max, Max Dessoir und Oskar Walzel, Einführung in die moderne Kunst. Leipzig, E. A. Seemann, 1920.

— Max, Die Malerei im 19. Jahrhundert. Berlin, Paul Cassirer, 1920.

Dilthey, Wilhelm, Einleitung in die Geisteswissenschaften. Leipzig 1883 ff.

Dresdner, Albert, Die Entstehung der Kunstkritik. München, F. Bruckmann, 1915.
Duret, Théodore, Die Impressionisten. Berlin, Bruno Cassirer, 1914.

Einstein, Carl, Negerplastik. Leipzig, Kurt Wolff Verlag, 1912.
Eisner, Kurt, Gesammelte Schriften. Berlin, Paul Cassirer, 1919.
Elias, Julius, Max Liebermann zu Hause. Berlin, Paul Cassirer, 1918.

Faure, Élie, Les constructeurs. Paris, Crès & Cie., 1914.
Fechter, Paul, Der Expressionismus. München, Piper & Co., 1914.
Frischeisen-Koehler, Max, Ein Vermächtnis deutscher Philosophie. Darmstadt, Otto Reichl, 1919.

Garvens-Garvensburg, Herbert von, James Ensor. Hannover, Ludwig Ey, 1917.
Gauguin, Paul, Noa Noa. Berlin, Bruno Cassirer, 1912.
Ghéon, Henri, Nos directions. Paris, La Nouvelle Revue Française, 1913.
Glaser, Curt, Edvard Munch. Berlin, Paul Cassirer, 1917.
Grautoff, Otto, Auguste Rodin. Leipzig, Velhagen & Klasing, 1911.
— — Formaufbau und Formzertrümmerung in der bildenden Kunst. Berlin, E. Wasmuth & Co., 1919.
Guillaume, Paul, L'art nègre. Paris 1916.

Hamann, Richard, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. Leipzig, B. G. Teubner, 1914.
Hammacher, Emil, Die Bedeutung der Philosophie Hegels für die Gegenwart. Leipzig, Duncker & Humblot, 1911.
Hausenstein, Wilhelm, Die bildende Kunst der Gegenwart. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt, 1912.
— — Über Expressionismus in der Malerei. Berlin, Erich Reiß, 1918.
— — Der Isenheimer Altar. München, W. C. F. Hirth, 1918.
— — Vom Geist des Barock. München, Piper & Co., 1920.
Hartlaub, Willi, Die Graphik in der neuen Kunst. Berlin, Erich Reiß, 1919.
Henry, Daniel, Der Weg zum Kubismus. München, Delphinverlag, 1920.
Herrmann, Paul, Die Diktatur der Kunst. Charlottenburg, Mandus, 1920.
Heymann, W., Max Pechstein. 1912.

Hildebrand, Adolf, Das Problem der Form. Straßburg, J. H. Ed. Heitz, 1913.

Holl, J. C., La jeune peinture contemporaine. Paris 1909.

Justi, Ludwig, Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. Berlin, Julius Bard, 1920.

— — Deutsche Zeichenkunst im 19. Jahrhundert. Berlin, Julius Bard, 1920.

Kandinsky, W., Über das Geistige in der Kunst. München 1910.

Kesser, Hermann, Vorbereitung. Frauenfeld, Huber & Co., 1918.

Keyserling, Graf Hermann, Das Reisetagebuch eines Philosophen. Darmstadt, Otto Reichl, 1919.

Lamprecht, Karl, Deutsche Geschichte der jüngsten Vergangenheit und Gegenwart. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung, 1912.

Landauer, Gustav, Rechenschaft. Berlin, Paul Cassirer, 1919.

Lazar, Belar, Die Maler des Impressionismus. Leipzig, B. G. Teubner, 1913.

Liebert, Arthur, Das Problem der Geltung. Berlin, Reuther & Reichard, 1914.

Loosli, C. A., Ferdinand Hodler. Zürich, Rascher & Cie., 1919.

Mann, Thomas, Betrachtungen eines Unpolitischen. Berlin, S. Fischer, 1919.

Marinetti, J. F., Manifeste. 1911 ff.

Matthaei, A., Deutsche Baukunst im 19. Jahrhundert. Leipzig, B. G. Teubner, 1913.

Mayer, August, L., El Greco, Eine Einführung in sein Leben und Wirken. München, Delphinverlag, 1917.

Meier-Graefe, Julius, Hans von Marées. München, Piper & Co., 1909.

— — Paul Cézanne. München, Piper & Co., 1913.

— — Vincent van Gogh. München, Piper & Co., 1912.

— — Auguste Renoir. München, Piper & Co., 1912.

— — Edouard Manet. München, Piper & Co., 1913.

— — Cézanne und sein Kreis. München, Piper & Co., 1919.

Mortier, Alphonse, Le témoignage de la génération sacrifiée. Paris, Nouvelle Librairie nationale, 1919.

Osthaus, Karl, Ernst, Grundzüge der Stilentwicklung. Hagen 1919.

Péguy, Charles, Note sur Bergson et la philosophie bergsonienne. Paris 1912.
— — Notre jeunesse. Paris 1908.
Picard, Max, Expressionistische Bauernmalerei. München, Delphinverlag, 1915.
Puy, Michel, Le dernier état de la peinture. Paris 1910.

Raynal, Maurice, Quelques intentions du cubisme. Paris, L. Rosenberg, 1919.
Raphael, Max, Von Monet zu Picasso. München, Delphinverlag, 1913.
Reich, Emil, Kunst und Moral. 1901.
— — Die bürgerliche Kunst und die besitzlosen Klassen. 1892.
Rivière, Jacques, Études. Paris, La Nouvelle Revue Française, 1912.
Rubiner, Ludwig, Die Gemeinschaft. Dokumente der geistigen Weltwende. Potsdam, Gustav Kiepenheuer, 1919.

Salmon, André, La jeune sculpture française. Paris, Albert Messein, 1919.
— — La jeune peinture contemporaine. Paris 1912.
Scheffler, Karl, Max Liebermann. München, Piper & Co., 1912.
— — Italien, Tagebuch einer Reise. Leipzig, Inselverlag, 1916.
— — Talente. Berlin, Bruno Cassirer, 1914.
— — Die Zukunft der deutschen Kunst. Berlin, Bruno Cassirer, 1919.
— — Die Architektur der Großstadt. Berlin, Bruno Cassirer, 1912.
— — Die Melodie. Berlin, Bruno Cassirer, 1919.
Schmidt, Dr., Ministerialdirektor, Staatsverwaltung und Kunstpflege im Freistaat Sachsen. Leipzig, S. Hirzel, 1920.
Sembat, Marcel, Henri Matisse. Paris, La Nouvelle Revue Française, 1920.
Simmel, Georg, Soziologie. München, Duncker & Humblot, 1908.
— — Der Krieg und die geistigen Entscheidungen. München, Duncker & Humblot, 1917.
Sombart, Werner, Sozialismus und soziale Bewegung. 1896.
— — Kunstgewerbe und Kultur. 1908.
— — Der Bourgeois. 1913.
Sörgel, Hermann, Architektuärsthetik. München, Piloty & Loehle, 1918.

Spengler, Oswald, Der Untergang des Abendlandes. München, C. H. Beck, 1918.

— — Preußentum und Sozialismus. München, C. H. Beck, 1920.

Springer, Anton, und Max Osborn, Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart. Leipzig, Alfred Kröner, 1920.

Taut, Bruno, Die Stadtkrone. Jena, Eugen Diederichs, 1919.

Troeltsch, Ernst, Deutsche Bildung. Darmstadt, Otto Reichl, 1918.

Truc, Gonzague, Une crise intellectuelle. Paris, Bossard, 1919.

Vachon, Maurice, La guerre artistique avec l'Allemagne. Paris, Payot, 1916.

Vaihinger, Hans, Die Philosophie des Als ob. Leipzig, Felix Meiner, 1913.

Vierkandt, Alfred, Die Stetigkeit im Kulturwandel. Leipzig, Duncker & Humblot, 1908.

Vollard, Ambroise, Paul Cézanne. Paris, Crès & Cie., 1917.

Walden, Herwarth, Einblick in die Kunst. Berlin, Verlag „Der Sturm", 1917.

Waldmann, Emil, Wilhelm Leibl, eine Darstellung seiner Kunst. Berlin, Bruno Cassirer, 1910.

Waetzold, Wilhelm, Deutsche Malerei seit 1870. Leipzig, Quelle & Meyer, 1920.

Werkbund-Jahrbuch 1913—1917.

Westheim, Paul, Die Welt als Vorstellung. Potsdam, Gustav Kiepenheuer, 1919.

— — Oskar Kokoschka. Potsdam, Gustav Kiepenheuer, 1919.

With, Karl, Buddhistische Plastik in Japan. Wien, Schroll & Cie., 1919.

Wolfradt, Willi, Die neue Plastik. Berlin, Erich Reiß, 1918.

Worringer, Wilhelm, Formprobleme der Gotik. München, Piper & Co., 1910.

Die neue Kunst in öffentlichen Sammlungen.

(Vollständigkeit ist in diesen Angaben nicht beabsichtigt.)

Berlin, Nationalgalerie.

Barlach, Ernst: Die Verlassenen.
Cézanne, Paul: Zwei Stilleben.
" " Landschaft.
Feininger, Lyonel: Dollersrode.
Heckel, Erich: Gewitter über dem Meer.
" " Frühling.
" " Die Madonna über der See.
Hodler, Ferdinand: Waldbach.
Kirchner, E. L.: Die Rheinbrücke.
" " Gutshof auf Fehmarn.
" " Uferlandschaft.
Kokoschka, Oskar: Die Freunde.
" " Hafen in Stockholm.
Lehmbruck: Die Knieende.
" Mutter und Kind.
" Kopf des Denkers.
" Weiblicher Denker.
Liebermann, Max: Fünfzehn Bilder.
Maillol, Aristide: Bildwerke.
Marc, Franz: Der Turm der blauen Pferde.
Moll, Oscar: Stilleben.
Monet, Claude: Vier Landschaften.

Munch, Edvard: See.
„ „ Dorf.
Nolde, Emil: Negeraquarelle.
Pechstein, Max: Blumenstück.
Pissaro, Camille: Landhäuser bei der Eremitage.
Purrmann, Hans: Stilleben.
„ „ Das Atelier.
Renoir, A.: Zwei Landschaften.
„ „ Der Nachmittag der Kinder in Dargemont.
Rodin, Auguste: Das eherne Zeitalter.
„ „ Der Mann und sein Druckbild.
„ „ Denker.
Schmitt-Rottluff: Dorf am Ufer.
Slevogt, Max: Vier Bilder.

Barmen, Ruhmeshalle.

Bechtejeff: Amazonen.
Erbslöh: Tennisplatz.
„ Landschaft.
Jawlensky: Pfingstrosen.
Marc: Weibliche Akte auf Rot.
Signac: Santa Maria della Salute in Venedig.
Vlaminck: Flußufer.

Bremen, Kunsthalle.

Cézanne, Paul: Dorf unter Bäumen.
Dietz, Edzard: Mönch in Ekstase.
Friesz, Othon: Ruderer auf einem Bergsee.
Gogh, Vincent van: Das Mohnfeld.
Heckel, Erich: Kanal.
Kirchner, E. L.: Regatta.
Lehmbruck: Weiblicher Kopf.

Modersohn, Paula: Alte Frau im Blumengarten.
" " Kopf einer Bäuerin.
" " Stilleben mit Stockrosen, Georginen und Sonnenblumen.
" " Stilleben mit Äpfeln und Bananen.
" " Stilleben mit Steinkrug und Astern.
" " Worpsweder Bauernkind.
Munch, Edvard: Die tote Mutter.
Tuch, Kurt: Mädchen im Bett.

Breslau, Schlesisches Museum.

Lehmbruck: Kopf einer Knieenden.

Darmstadt, Landesmuseum.

Hoetger: Der Tanz.
Moll: Levante.
Nauen: Blumenstrauß.
Nolde: Stilleben mit Madonna.
Weisgerber: Heidschnucken.

Dresden, Gemäldegalerie.

Erbslöh, Adolf: Landschaft.
Hettner, Otto: Niobiden.
Hodler, Ferd.: Sitzende weibliche Figur.
" " Mädchenbildnis.
Pechstein, Max: Silleben mit Kind.

Dresden, Albertinum.

Lehmbruck: Die Knieende.
" Weiblicher Torso.
" Mädchenkopf, sich umwendend.
Rodin: Zahlreiche Bildwerke.

Düsseldorf, Städtische Kunsthalle.

Dombach: Zdenka.
Enseling: Pietà.
Hodler: Der Gärtner.
Macke: Vier Mädchen.
Minne: Büste einer Betenden.
Nauen: Frauenbildnis.

Elberfeld, Kaiser-Wilhelm-Museum.

Cézanne, Paul: Landschaft.
Corde, Walter: Sommertag.
Dongen, Kees van: Erinnerung an Marokko.
Dietz, Edzard: Bildnis Admiral Scheer.
" " Bildnisskizze des Kardinals Hartmann.
Erbslöh, Adolf: Gebirgslandschaft.
Groux, Henry de: Ritter und Nymphe.
Heckel, Erich: Brandung.
Hoetger: Torso.
" Lächeln.
" Flug.
Hodler: Gebirgssee.
" Holzhacker.
" Landschaft.
" Verklärung.
Jawlensky: Blumenstrauß.
Kandinsky: Die blaue Blume.
Kars, Georg: Auf der Galerie.
Kirchner, E. L.: Meeresufer.
Kolbe, Georg: Tanzende.
Lehmbruck: Weibl. Kopf.
Lißmann: Apfelernte.

Macke, Aug.: Spaziergang.
Manguin, Henri: Frau am Fenster.
Marc, Franz: Zwei Katzen.
Manzana-Pissarro: Frauen am Wasser.
Modersohn, Paula: Blühende Rhododendron.
Moll, Oscar: Riesengebirge.
Müller, Felix: Im Atelier.
Nauen: Bildnis Helmut Macke.
Nolde, Emil: Expressionismus.
Pechstein, Max: Bildnis eines Offiziers.
Picasso, Pablo: Zwei Harlekine.
Richter, Klaus: Der barmherzige Samariter.
Rohlfs, Chr.: Herbstwald.
Vlaminck: Flußlandschaft.
„ Stilleben.
Weisgerber: Kreuzigung.
Zack, Eugen: Landschaft.

Erfurt, Städtisches Museum.

Erbslöh: Landschaft.
Heckel: Stilleben.
Kanoldt: Klausen in Tirol.
Kirchner, E. L.: Küste von Fehmarn.
Modersohn, Paula: Abendstunde.
Pechstein: Stilleben mit Cinerarin.
Rohlfs, Chr.: Weiden.
„ „ Vier Frühwerke.

Essen, Kunstmuseum.

Baum, Paul: Toskanische Landschaft.
Derain, André: Vue de Martignes.
van Gogh: Rhonebarken.

Kirchner, E. L.: Frauen auf der Straße.
Lehmbruck: Weibliche Halbfigur.
Mueller, Otto: Badende Frauen.
Nolde: Blumengarten.
Pechstein: Knabenbildnis.
Rohlfs: Patrokli-Dom in Soest.
" Birken im Frühling.
Schmitt-Rottluff: Wasserlandschaft.
Signac: Zwei Gemälde.
Straube, W.: Bildnis einer Krankenpflegerin.

Halle, Städtisches Museum für Kunst und Kunstgewerbe.

Hofer: Badendes Hindumädchen.
" Fahnenträger.
Lehmbruck: Weiblicher Akt.
" Weiblicher Akt.
" Sinnende.
" Weiblicher Kopf.
Marc, Franz: Pferd in der Landschaft.
Minne: Schlauchausgießer.
" Verwundeter Knabe.
" Knieender Knabe.
" Badende.
" Relief.
" Auferstehung.
Nolde: Blumengarten.
" Das Abendmahl.
Rohlfs: Weiden im Frühjahr.
" Birken in der Sonne.
Rohlfs: Totentanz.
" Altes Bauernhaus.

Hamburg, Kunsthalle.

Ahlers-Hestermann: Damenbildnis und Landschaften.
Bechtejeff: Landschaft mit Figuren.
Dietz, Edzard: Himmelfahrt Mariä.
Kars, Georg: Landschaft auf Mallorca.
Kirchner: Weibliches Bildnis.
Marc, Franz: Der Mandrill.
Modersohn, Paula: Mutter und Kind.
Munch: Jünglingsakt.
Nolde: Lasset die Kindlein zu mir kommen.
„ Landschaft.
„ Blumenstilleben.
„ Einzug Christi in Jerusalem.
„ Christus in Bethanien.
„ Landschaft.
Picasso: Weibliche Figur.
Rohlfs: Tanzendes Paar.
„ Der verlorene Sohn.
Schmitt-Rottluff: Weibliches Bildnis
„ „ Stilleben.
„ „ Landschaft.
„ „ Weiblicher Akt.
Vlaminck: Landschaft.

Jena, Sammlung des Kunstvereins.

Amiet, Cuno: Mädchen mit Blume.
„ „ Chrysanthemen und Äpfel.
Campendonck: Mädchen mit Katze.
Erbslöh: Parklandschaft.
Heckel: Gelbe Segel.
Hodler: Studie zum Rathausbild in Hannover.

Kanoldt: Interieur.
Kirchner: Artistin.
" Bootshafen.
" Der Trinker.
Macke, Aug.: Stilleben mit Götzen
Marc: Ruhende Tiere.
Nolde: Kuhmelken.
" Disteln im Korn.

Köln, Wallraf-Richartz-Museum.

Gauguin: Frauenkopf.
" Reiter am Meere.
van Gogh: Bildnis eines jungen Mannes.
" " Die Brücke von Arles.
Hodler: Kopf einer Italienerin.
Nauen: Sonnenblumen.
Picasso: Die Familie Soler.
Weisgerber: Der Kunsthändler.

Magdeburg, Kaiser-Friedrich-Museum.

Cézanne: Auvers an der Oise.
van Gogh: Der Künstler zur Arbeit gehend.
Hodler: Der Genfer See.
Lehmbruck: Drei Frauen.
Pechstein: Selbstportrait.
Weisgerber: Der Maler und seine Modelle.

Mannheim, Städtische Kunsthalle.

Beckmann: Christus und die Sünderin.
Cézanne: Der Arbeiter.
Eberz: Abschied Christi von den Frauen.
v. Freyhold: Stilleben.
" Stilleben.

van Gogh, V.: Stilleben.
Haller, H.: Stehende Frau.
Heckel: Gewitterlandschaft.
Hofer: Daniel in der Löwengrube.
„ Fahnenträger.
„ Stilleben.
Kanoldt: Stadt.
„ Burg.
Kokoschka: Bildnis des Professors Forell.
Lehmbruck: Zwei Bildwerke.
Maillol: Büste Renoirs.
„ Das Erwachen.
Pelegrini: Weiblicher Akt.
Scharff: Pferde an der Tränke.
Weisgerber: Ruhendes Paar.

München, Bayrische Staatsgemäldesammlung am Königsplatz.

Cézanne: Bahndurchstich.
„ Stilleben.
„ Selbstbildnis.
Gauguin: Komposition von Tahiti.
„ Landschaft aus Martinique.
„ Bretonische Bäuerinnen.
van Gogh: Blick auf Arles.
„ „ Sonnenblumen.
Kokoschka: Berglandschaft.
Marc: Rehe.
Matisse: Stilleben.
Moll: Landschaft.
Purrmann: Landschaft von Colliure.
„ Blumen.

Scharff: Porträtbüste „Mewes".
„ Porträtbüste „Mayer".
Weisgerber: Somalifrau.
„ Porträt Scharf.
„ Hl. Sebastian.
„ Gâa.
„ Szene im Wald.

Stettin, Städtisches Museum.

le Beau: Die Seine im Winter.
Genin: Russische Bauern.
„ Landschaft mit Mühle.
van Gogh: Allee bei Arles.
Kanoldt: Grauer Tag.
Kars: Landschaft aus Majorca.
Pechstein: Weiblicher Kopf.
„ Landschaft.
Signac: Antibes.
„ Marseille.
Weisgerber: Gesellschaft am See.

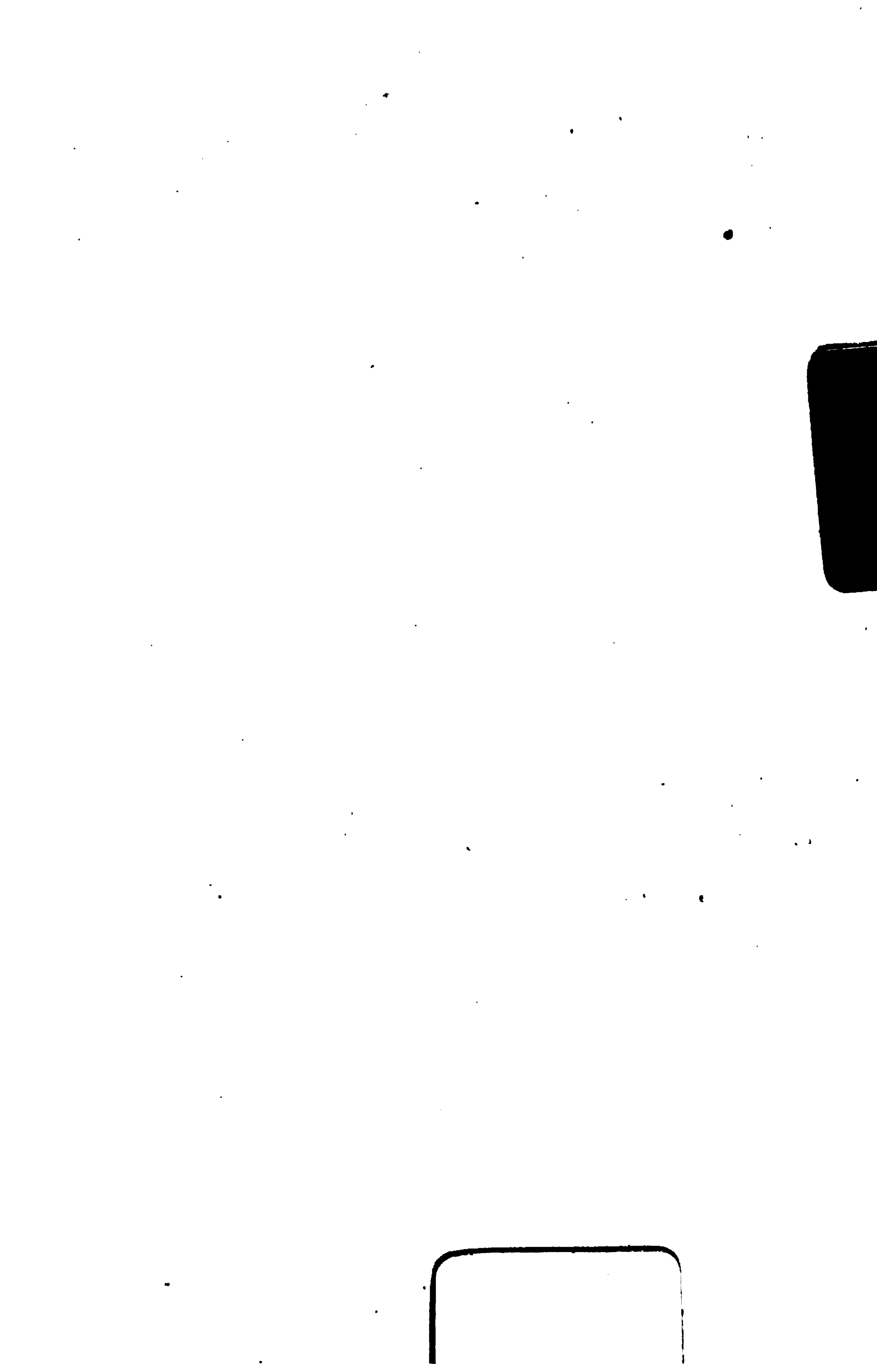
Paris.

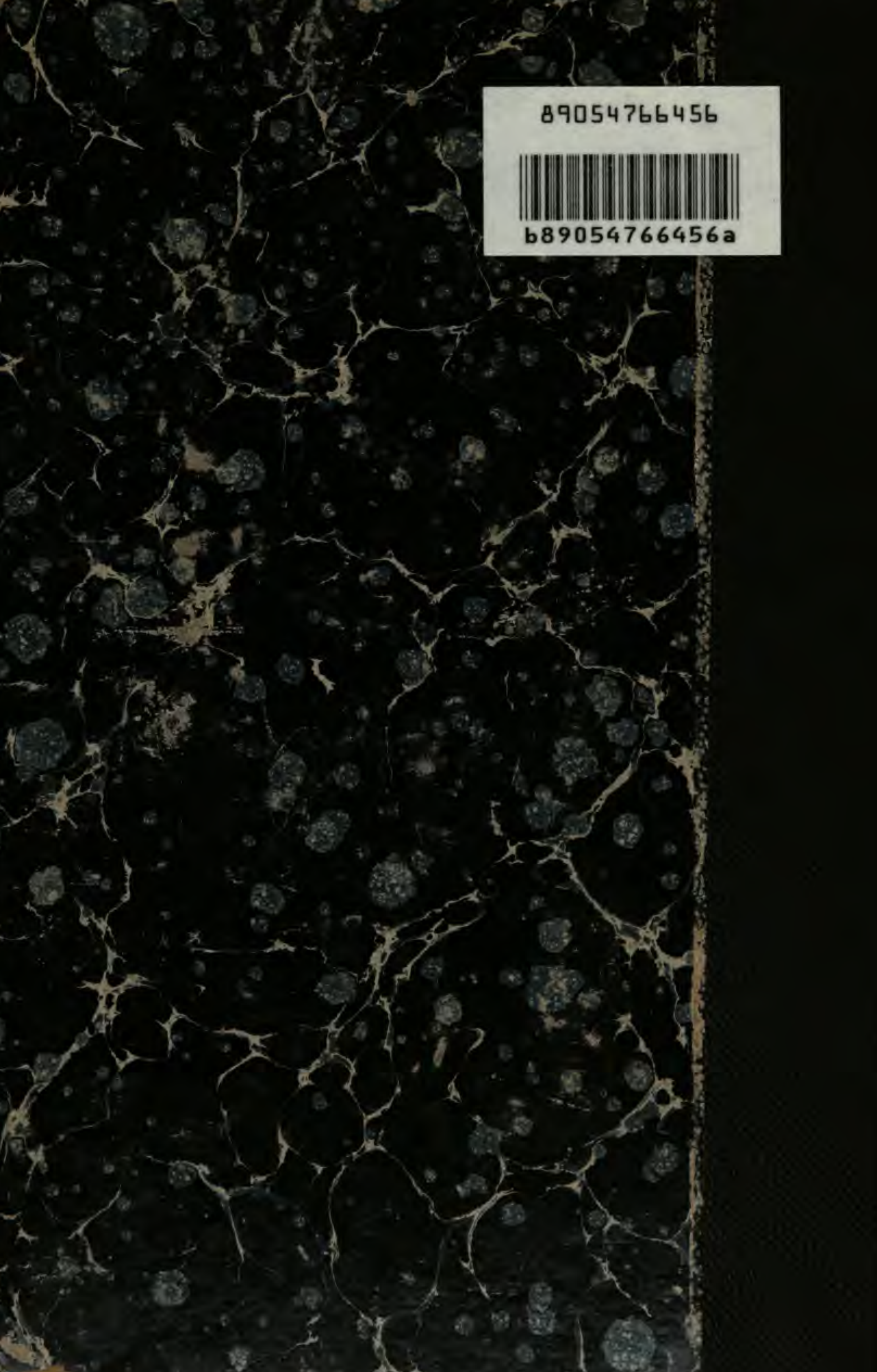
Rodinmuseum im Hotel Biron rue de Varenne.
Louvre, Musee du Luxembourg, Petit Palais:
Zahlreiche Werke der Impressionisten.
Im Petit Palais befinden sich einige Werke von Maillol, Matisse. Die jüngeren Künstler sind in französischen Museen nicht vertreten.

Herosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg (Bez. Halle).








89054766456
b89054766456a